Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen

Zum Gebrauche für Vorlesungen

von

Friedrich Theodor Vischer

Erster Teil

Die Metaphysik des Schönen

Zweite Auflage

Herausgegeben von Robert Vischer

Meyer & Jessen Verlag / München

1922

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

Vorrede zur ersten Auflage.

Irre ich nicht, so wird den meisten Widerspruch die ganze Anlage erfahren, die ich dem Systeme der Ästhetik gegeben: daß ich nämlich nicht das Ganze auf die Phantasie begründe, sondern im ersten Teile das Schöne durchaus als ein Abstraktes entwickle, von dem sich erst zeigen soll, wo und wie es wirklich sei. Wem nun die Bemerkungen nicht genügen, wodurch ich schon im vorliegenden Bande den Angriffen auf diesen Punkt vorzubeugen suche, den muß ich bitten, die Erscheinung des zweiten abzuwarten. Hier wird sich zeigen, was alles dem Systeme verloren ginge, wenn das Rätsel schon im ersten Teile gelöst, wenn nicht vielmehr der zweite die Naturschönheit zuerst in ihrem vollen Scheine und in ihrer Breite darstellen und dann erst in die Phantasie aufheben würde. Keinen Raum würde ich mir vorbehalten, den Wert des Objekts, des Gegebenen anzuerkennen; ich würde zuerst einen Künstler setzen, um dann eine Welt für ihn oder keine zu suchen, statt daß ich ihm nun zuerst eine Welt, darin er sich umsehe, geben kann; den Naturton seines Elements müßte ich zerstören und ihn, wie die neueren Ästhetiker als echte Kinder der Romantik Miene machen, auf nichts stellen.

Ich hatte schon in diesem Bande mehrere Fragen zu untersuchen, deren gefährliche Natur in gegenwärtiger Zeit jedem, der klüger als wahr ist, es nahe legt, hinter dem Berge zu halten. Ich durfte und wollte kein Jota meiner Überzeugung verschweigen; geböte mir dies nicht die Ehre der Wissenschaft, so geböte es mir meine eigene, denn ich muß der Welt zeigen, daß ich keinerlei Verbindlichkeit übernommen habe, der freien Wissenschaft auch den kleinsten Teil der Aufrichtigkeit, die ihre Lebensluft ist, zu entwenden. Wäre auch nicht in meiner Angelegenheit öffentlich und mit Nachdruck ausgesprochen worden, daß jede philosophische Ansicht auf der Hochschule das Recht freier Äußerung genießen soll: mir soll man nie nachsagen können, daß ich diesem unveräußerlichen Rechte auch nur das Geringste vergebe. Wollen die Gegner dieses Rechts gemäß einer bekannten Wendung, die sie ihrem Angriffe zu geben belieben, die Reinheit der sittlichen Weltanschauung, welche aus meiner wissenschaftlichen Grundansicht fließt, verkennen, meine Sätze aus ihrem Zusammenhang reißen und verdrehen, will z. B. die „Augsb. Allgem. Zeitung" wieder Artikel auf-

nehmen, wie den gegen Reiff, worin die vernünftig sittliche Anerkennung der Naturschranken des Individuums, die das Notwendige in ein Gewolltes und Freies verwandelt, als Naturdienst denunziert war dagegen kann ich mein Buch nicht durch die Vorrede schützen, und ich mag die reine Kühle der strengen Wissenschaft nicht durch Erörterung solcher Dinge beflecken. Ich folge der Wahrheit; sie wird die Bahn brechen.

Ich werde wohl auch den Vorwurf zu hören bekommen, daß mein Werk ein Zusammenfügen fremder Gedanken sei; denn ich stelle mich ganz auf die Schultern meiner Vorgänger und gewinne meine Ergebnisse dadurch, daß ich jene bald miteinander streiten lasse, bald selbst widerlege, ergänze, die Folge aus den Vordersätzen ziehe, die sie mir hinterlassen haben. Wer aber den Gang des Gedankens versteht oder verstehen will, der weiß, daß es leichter ist, die Reihe von Gründen und Gegengründen, aus denen sich die Wahrheit aufbaut, aus eigenen Mitteln unvollständig zu geben, als sich zu erinnern, daß irgendwie alles, was zu ihr führt, schon von andern gedacht ist, und jeden an seinem Orte das sagen zu lassen, was er wirklich beigetragen hat, die Wissenschaft bis dahin vorwärts zu bringen, wo sie der letzte Bearbeiter faßt und weiter bildet.

Die Natur ihres Gegenstandes bringt es mit sich, daß der Ästhetik viele sich zuwenden, welche zwar allgemeinen Bescheid über das Wesen des Schönen und die verschiedenen Zweige seines lebendigen Baumes suchen, aber dem Begriff in seine strengen Tiefen nicht zu folgen vermögen: die Freunde der Kunst und die Künstler. Sie verlangen billig, daß der Kunstphilosoph über seinen Beruf sich vor allem dadurch ausweise, daß man seinen Worten jenen eigenen Sinn anfühle, den das Schöne überall voraussetzt, jenen Sinn für die volle Mitte, worin Begriff und einzelne Gestalt ihren Gegensatz auslöschen, und daß dieser Sinn durch die nötige Anschauung und Kenntnis der wirklichen Schönheit ausgebildet sei. Wer ihnen diesen Sinn in der geforderten Reife entgegenbringt, von dem hoffen sie, daß er ihrem weiteren Bedürfnisse theoretischer Einsicht durch eine gemeinverständliche und leichtfaßliche Form abhelfen werde. Sie vergessen leicht, daß jene Eigenschaften zwar die erste Voraussetzung sind, daß aber der Philosoph mehr zu leisten hat: daß er zumeist mit jeder besonderen Erscheinung des Schönen auch die unmittelbare Frische seiner eigenen Liebe zu

demselben in der Tiefe zurücklassen und sich zu dem farblosen Überblicke des Gedankens in seiner Allgemeinheit erheben muß. In diesem Gebiete bewegt sich der erste Teil meines Werkes; ich kann nicht erwarten, daß er sich die, mir doch so werte, Freundschaft jener gewinne, welche auf die dargestellte Weise vom vollen und frischen Genusse des Schönen nur einen halben Schritt weiter tun zum Denken über diesen Genuß und seinen Gegenstand. Der zweite und dritte Teil dagegen wird andere Wege gehen; das lebendige Reich des Schönen soll sich als Wirklichkeit seines Begriffs ausbreiten und der Verfasser hat zu bewähren, ob die strenge Erörterung des letzteren, von der er ausging, wirklich auf Demjenigen ruhte, was sie voraussetzt: ob er Auge und Nerv für das Schöne besitzt und ob das Auge gesehen und sehen gelernt, der Nerv gefühlt und fühlen gelernt hat. Darf er hoffen, diese Probe zu bestehen, so darf er sich auch der Aussicht erfreuen, daß dann die echten Freunde des Schönen gerne seine Gäste seien und wohl auch einigen Reiz fühlen werden, in die innern Gemächer, die Werkstätte der metaphysischen Grundlegung einzutreten: so daß, was man oft vom Schnee sagt, er taue nicht auf, es falle denn ein zweiter, der den ersten mitnehme, vielleicht Anwendung auf dieses Buch finden könnte.

Vielleicht wird dasselbe in ein ähnliches Verhältnis zu Denjenigen treten, welche jede Schrift darauf anzusehen pflegen, ob sie dem Geiste der Zeit und seinen neuesten Bewegungen unmittelbar und ausgesprochenermaßen Rechnung trage und Vorschub leiste oder nicht. Sie werden diesen Teil wohl für etwas ganz Unfruchtbares ansehen; ich habe auf keine Weise suchen dürfen, ihnen unmittelbar entgegenzukommen: die erste Frage ist nicht: modern? sondern: wahr? Freilich aber, wer Mut des Vertrauens hat, der wird des Glaubens leben, daß das Neue das Wahre sei, und so hoffe ich, daß ungesucht das bleiche Samenkorn, das dieser erste Teil in den dunklen Schoß der Begriffswelt senkt, sich als fruchtbarer Keim erweise, daß aus meinen Vordersätzen gesunde Ansichten über das Verhältnis der Kunst zum Leben, ihre Aufgabe und Zukunft sich von selbst ergeben werden.

Tübingen im März 1846.

Fr. Vischer.

Vorbemerkungen des Herausgebers der zweiten Auflage.

Es bedarf keiner ausführlichen Rechtfertigung, daß nun dieses längst vergriffene und jederzeit viel begehrte Werk abermals veröffentlicht wird. Oft genug ist es ja gewürdigt worden als das abschließende Dokument einer großen geistigen Bewegung, die weithin ihre Kreise zog, und offenbar gewinnt ja diese Bewegung in unsrer Gegenwart wieder zunehmendes Ansehn.

Die neue Auflage ist fast in allem ein Abdruck des Textes der ersten. Nur wenige Sätze sind gemäß einem Handexemplar, das Fr. Vischer einst bei seinen Vorträgen benutzte, durch kleine Zutaten, Korrekturen, Kürzungen etwas verändert. Ich werde die Stellen, wo dies eintritt, am Schluß des letzten Bandes nachweisen.

Die erste Auflage war, was bereits ihr Titel anzeigte, „zum Gebrauch für Vorlesungen" bestimmt. Eben diesem Zwecke sollten die Paragraphen dienen. Sie besagen in gedrängtester Form, was im Folgenden auseinander gesetzt wird. Anfängern riet Fr. Vischer deshalb, in schwierigem Fall sogleich zu den Anmerkungen überzugehn und erst nach denselben wieder den dazu gehörigen Paragraphen zu lesen.

Gleichzeitig mit den beiden ersten Bänden dieser neuen Ausgabe seiner „Ästhetik" erscheint von der zweiten, vermehrten Auflage seiner „Kritischen Gänge" der vierte Band, welcher seine ästhetischen Abhandlungen enthält. In ihm findet man seine wissenschaftliche Erstlingsschrift: „Über das Erhabene und Komische" (von 1837), worauf im ersten Bande seiner „Ästhetik" mehrmals verwiesen ist, und die „Selbstkritik", der er (1872) die letztere unterworfen hat. Sowohl diese als das positive Ergebnis derselben: seine späteren, von mir (1898) herausgegebnen „Vorträge" über „Das Schöne und die Kunst" (Stuttgart, Cotta) und seine letzte „Das Symbol" betitelte Abhandlung (von 1887) muß man immer mit in Betracht nehmen, wenn man eine vollständige Vorstellung seiner wichtigsten Lebensarbeit und ein wahrhaftes Urteil darüber gewinnen will.

Im Oktober 1920.

R. Vischer.

Einleitung.

§ 1

Die Ästhetik ist die Wissenschaft des Schönen. Was 1
das Schöne und dessen Wissenschaft sei, kann nur in der Durch-
führung der letzteren gelehrt werden. Die Definition der Ästhetik 2
durch: Wissenschaft oder Philosophie der Kunst setzt voraus,
was sich erst ergeben soll, daß nämlich das Schöne wahrhaft nur
in der Kunst wirklich sei. Der Name Ästhetik, durch Baum- 3
garten eingeführt, genießt das Recht der Verjährung; eigent-
lich ist er unrichtig, weil er nur eine Untersuchung des subjek-
tiven Moments der Empfindung anzeigt, deren Objekt als
gegeben angenommen wird, und weil er diese von dem bloß
sinnlichen Empfinden nicht unterscheidet. Ebenso einseitig sind 4
die Namen: Kritik der ästhetischen Urteilskraft, Geschmacks-
lehre, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften u. a.

1) Prekärer Charakter der Definition überhaupt. Sie ist die erste Auflösung eines wissenschaftlichen Namens in einen Satz. Dieser Satz fordert eine weitere Auflösung usf., bis die Wissenschaft durchgeführt ist, und nur diese selbst ist die Definition ihres Namens. Die sogenannte Definition hat daher nur den Wert einer Abbreviatur, welche für denjenigen brauchbar ist, der sie als Keim des sich entwickelnden, oder als zusammenfassenden Schluß des entwickelten Systems begreift. Was das Schöne sei, darüber ist demnach in der Einleitung keine Erörterung zu erwarten, ebensowenig über den Begriff einer Wissenschaft des Schönen. Nur vorläufige Andeutungen bringt die Aufgabe der Einleitung mit sich. Sollte sogleich hier die Frage nach der Mög-

lichkeit dieser Wissenschaft aufgeworfen werden, so ist ebenfalls nur auf das folgende Ganze als auf die Antwort zu verweisen, wo denn auch die besonderen Zweifel gegen die Begreiflichkeit des Schönen am rechten Orte aufzuführen und zu erledigen sind. Es könnte ferner eine Beschreibung der Methode verlangt werden, welche in der Gestaltung dieser Wissenschaft befolgt werden soll. Diese kann keine andere sein, als die philosophische; die Streitfrage über die wahre philosophische Methode ist aber durch den jetzigen Stand der Philosophie einstimmig dahin entschieden, daß der Gegensatz des analytischen und synthetischen Gangs sich in den dialektischen Prozeß aufzuheben hat, dessen Natur hier als bekannt vorausgesetzt wird und von dessen richtiger Durchführung ebenfalls nur das folgende System selbst die Probe zu liefern hat. Der erste Abschnitt des folgenden Systems scheint synthetisch zu verfahren durch stete Rückberufung auf die Lehnsätze, von denen er ausgehen muß; man wird aber finden, daß nur diese vorausgesetzt sind und alles Weitere nicht Konstruktion, sondern Entwicklung, Fortgang und Rückgang zugleich ist.

2) Ast: System der Kunstlehre. Solger: philosophische Kunstlehre. Hegel: Philosophie der Kunst, und bestimmter: Philosophie der schönen Kunst. Daß die Naturschönheit und die Schönheit des innern Phantasiebildes nur unvollkommene Formen der Verwirklichung des Schönen sind, welche der höheren in der Kunst als ihre Voraussetzungen vorangehen: dies soll erst im Systeme entwickelt, nicht in der Definition vorweggenommen werden.

3) Baumgarten: Aesthetica 1750. Aestheticorum pars altera 1758. Sie ist bei ihm ein Teil der Gnoseologie, welche als instrumentale Wissenschaft den übrigen Hauptdisziplinen der Philosophie vorangeht. Die Gnoseologie hat das Geschäft, die Werkzeuge der Erkenntnis zu untersuchen und die Anweisung zu ihrem richtigen Gebrauche zu geben. Baumgarten findet in dieser Wissenschaft, welche schon das Haupt seiner Schule, Wolff, unter dem Namen der Logik als propädeutischen Teil dem Systeme vorangestellt hatte, eine wesentliche Lücke. Wolff hatte alle Erkenntnis in sensitive und intellektuelle geteilt, in seiner Logik aber nur die Gesetze der letzteren dargestellt. Baumgarten verlangt als ersten Teil dieser propädeutischen Wissenschaft (scientia cognitionis in genere s. gnoseologia, logica latiori significatu) die Untersuchung der Natur und des richtigen Gebrauchs der

sinnlichen oder sensitiven Erkenntnis, und dies nennt er Ästhetik. Vergebens sucht man (um den zweiten Einwurf des Paragraphen zuerst hervorzuheben) nun bei Baumgarten eine Aufklärung darüber, mit welchem Rechte mit der sinnlichen Erkenntnis die Erkenntnis des Schönen, welche zwar allerdings auch sinnlich, aber, wie ihr Gegenstand, sinnlich und ideal zugleich, daher von der gemeinen sinnlichen Erkenntnis unendlich verschieden ist, ohne weiteres zusammengeworfen werden könne. Sogleich der erste Paragraph der Einleitung in seiner Ästhetik heißt: Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae. Eine ganz verworrene Andeutung einer Vermittlung zwischen jenen zwei so verschiedenen Tätigkeiten enthält § 14. Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae qua talis. Haec autem est pulcritudo; et cavenda ejusdem qua talis imperfectio. Haec autem est deformitas. Man könnte dies nämlich so erklären: die sinnliche Anschauung wird innerhalb ihrer selbst über sich erhoben, indem eine ideale Harmonie in sie eindringt, wodurch sie dieselben Gegenstände, die sie als gemeine sinnliche Anschauung in ihrer Endlichkeit auffaßt, als reine Erscheinung der Idee anschaut und in diesem Sinne selbst Gestalten schafft. Dies wäre die Phantasie und so diejenige moderne Anlegung der Ästhetik vorbereitet, welche von der Phantasie ausgeht. Es scheint etwas der Art allerdings Baumgarten vorzuschweben. Es soll in der Ästhetik der Charakter der sinnlichen Anschauung als einer unterschieds- (reflexions-)losen nicht aufgehoben werden (complexus repraesentationum infra distinctionem subsistentium § 17); innerhalb desselben aber soll ein consensus cogitationum inter se ad unum, qui phaenomenon sit (§ 18) gewonnen werden; und dieser consensus, der sich nach der Seite des Gedankens als innere Ordnung (§ 19), nach der Seite des Ausdrucks als Einklang der Zeichen oder Bilder (pulcritudo significationis § 20) darstellen soll, ist Schönheit. Allein Baumgarten hat nur Poetik und Rhetorik in damaliger Weise, nur elegantia cognitionis (§ 29) im Auge; er verlangt zwar ingenium als dispositio naturalis ad imaginandum (§ 31), aber er denkt nur an zierliche Ausschmückung eines Gedankengehalts, fühlt, sich selbst widersprechend, den Gegensatz zwischen repraesentatio oder imaginatio nnd cognitio nicht, und man darf daher eine solche Theorie der Anschauung, wie sie sich zur Phantasie erhebt, nicht bei ihm suchen.

Dies erhellt schon daraus, daß er sich die Frage nicht aufwirft, ob es dieselben Gegenstände seien, welche durch die gemeine Anschauung als gewöhnliche, durch die vollkommene als schöne angeschaut werden oder nicht, und daß er die bildenden Künste ganz vergessen hat. Auch Kant gebraucht ganz unbefangen den Namen Ästhetik sowohl von der gemeinen sinnlichen Erkenntnis, als von der Betrachtung des Schönen. In der transzendentalen Ästhetik erhebt er zwar (Kritik der r. V. § 1 Anm.) Einsprache gegen die von Baumgarten eingeführte Anwendung des Worts Ästhetik auf das, „was andere Kritik des Geschmacks nennen." Allein er greift den Sprachgebrauch nur deswegen an, weil er überhaupt an der Möglichkeit einer Zurückführung der kritischen Beurteilung des Schönen auf Vernunftprinzipien zweifelt, während er für die sinnliche Anschauung im gewöhnlichen Sinne bekanntlich die reinen apriorischen Formen im Raume und der Zeit entdeckt zu haben glaubt und hiefür den Namen der transzendentalen Ästhetik gebraucht. Da er nur diesen Zweifel gegen die Richtigkeit des Sprachgebrauchs hatte, so konnte ihn nichts abhalten, als er später gewisse Grundgesetze der kritischen Beurteilung des Schönen gefunden hatte, den von ihm selbst angegriffenen Namen wieder in Anwendung zu bringen und seine Untersuchung „des Geschmacksvermögens" zu überschreiben: Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Gerade diese Schrift scheint die allgemeine Einführung des Namens vermittelt und durch ihren Ruhm die Schiefheit desselben der Beobachtung entzogen zu haben; er ist jetzt einmal im Rechte der Verjährung und auch dadurch unschädlich, daß man den Teil der Philosophie, welcher die Natur der sinnlichen Anschauung untersucht, nicht mehr Ästhetik zu nennen pflegt, also kein Anspruch mehr verletzt wird. Übrigens ist der Name nicht bloß aus dem genannten Grunde schief, sondern auch aus dem andern, im Paragraphen zuerst genannten, weil er nur die Untersuchung der Art ankündigt, wie der als gegeben vorausgesetzte Gegenstand empfunden wird oder empfunden werden soll, da doch die Wissenschaft des Schönen erst den Gegenstand haben muß, ehe sie den subjektiven Eindruck untersuchen kann, den er hervorbringt. Allerdings hat diese subjektive Auffassung einen tieferen Grund, der soeben bei Baumgarten bereits angedeutet wurde: es liegt darin die Ahnung, daß der subjektive Geist das Schöne, indem er es nur zu finden meint, vielmehr selbst in die Welt hineinschaut und sofort als Künstler selbst

erzeugt; daher geht Baumgarten von der Bestimmung der Ästhetik als einer Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis ohne weiteres über auf das ingenium pulcrum, wodurch das Schöne hervorgebracht wird, und braucht dieses ganz gleichbedeutend mit: leichte Erregbarkeit der facultates cognoscitivae inferiores (§ 29). Dies führt, strenger verfolgt, auf subjektiven Idealismus, welcher freilich nicht das Wahre, aber doch eine verborgene Rechtfertigung davon ist, daß das Objekt und das Subjekt des Schönen hier nicht auseinandergehalten wird. Jedoch nimmt Baumgarten und die von ihm hervorgerufene Behandlungsweise diese Wendung nur, um den neuen Irrtum zu begeheu, welcher den Beruf der Ästhetik darein setzt, eine Anweisung zum Hervorbringen des Schönen zu geben. Dieser Irrtum ist längst außer Gang und wird überdies in der Lehre von der Phantasie seine Widerlegung finden. Kant weiß sich bereits frei davon (Kritik der ästhetischen Urteilskraft, Vorrede S. IX, Ausgabe 1794).

4) Siehe die vorhergehende Bemerkung. „Geschmackslehre" Krug, über den Unterschied zwischen Geschmack und Schönheitssinn vgl. den folgenden Abschnitt vom subjektiven Eindruck des Schönen. „Theorie der schönen Künste", auch: „Philosophie der schönen Künste, oder die Wissenschaft, welche sowohl die allgemeine Theorie, als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmacks herleitet" Sulzer, „Theorie der schönen Wissenschaften" Eberhard. Theorie erinnert ebeufalls an eine Anleitung zu ihrem Gegensatze, der Praxis, welche nicht in der Aufgabe der Ästhetik liegt; schöne Kunst ist tautologisch und überdies zu eng, da die Ästhetik keineswegs bloß von den Künsten handelt, schöne Wissenschaften ein Widerspruch.

§ 2

Im Systeme der philosophischen Wissenschaften gerät die 1
Ästhetik in eine falsche Stellung, wenn man dasselbe, oder doch
die Wissenschaft des Geistes bloß zweigliedrig, in theoretische
und praktische Philosophie, einteilt. Entweder wird sie dann 2
der theoretischen zugezählt, und dies ist falsch, weil es sich in ihr
keineswegs bloß um die Weise der Erkenntnis eines fertig gegebenen
Gegenstandes handelt (vgl. § 1, 3), sondern vielmehr

um einen Inhalt, von dem sich zuerst fragt, wie er entstehe, und der, auch wenn er als vollendeter aufgewiesen ist, nicht in den gewöhnlichen Gegensatz von Subjekt und Objekt fällt. Oder sie wird, weil ihr Gegenstand allerdings nur durch eine Tätigkeit entstehen kann, der praktischen Philosophie zugeteilt, und auch dies ist unrichtig, da jene Tätigkeit von derjenigen, wodurch der eigentlich so genannte praktische Zweck verwirklicht wird, wesentlich verschieden ist. In der praktischen Sphäre nämlich wird der Endzweck des Geistes überhaupt als ein noch unerreichter vorausgesetzt, er soll durch den Willen erst vollführt werden, die Tätigkeit dagegen, welche das Schöne hervorbringt, setzt den Zwiespalt als überwunden voraus, steht über der Kategorie des Sollens und hat keinen Zweck als die Darstellung der als verwirklicht angeschauten Idee.

1) Es versteht sich, daß von der Stellung der Ästhetik im Systeme der philosophischen Wissenschaften nur vermöge einer Voraussetzung später zu beweisender Sätze in der Einleitung die Rede sein kann. Es darf aber diese Frage hier nicht übergangen werden; vorläufige allgemeinste Orientierung ist Aufgabe der Einleitung.

Die Wolffsche Schule teilte zweigliedrig in theoretische und praktische Philosophie (wiewohl der erstere Name bei Wolff noch nicht vorkommt). Diese Einteilung blieb in der Philosophie so lange, als die Logik oder im weitern Sinn Erkenntnislehre noch bloß formal verstanden wurde. Sie wurde dann entweder, wenn man vom Bedürfnis des Lernenden ausging, als propädeutischer Teil den eigentlichen Hauptteilen vorangeschickt, oder, wenn man gegenständlich verfuhr, neben die Psychologie in das System eingereiht. (Vgl. Erdmanns Versuch einer wissenschaftlichen Darstellung der Geschichte der neueren Philosophie Bd. 2, Abt. 2, S. 269 ff. 379. 380.) Zur Logik im weiteren Sinne oder zur Gnoseologie gehört aber nach Baumgarten eben die Ästhetik. Von dem Schwanken zwischen der instrumentalen Voranstellung und der systematischen Einreihung kann hier abgesehen werden und die Frage, ob Hegel mit Recht oder Unrecht die Kunst auch in die Phänomenologie (als propädeutische Wissenschaft) aufgenommen

habe (vgl. Danzel, Über die Ästhetik der Hegelschen Philosophie Abschnitt 1), gehört noch weniger hieher; es wird sich übrigens an seinem Orte erweisen, daß die Kunst allerdings als eine der großen Formen des Bewußtseins zu begreifen ist, in welchen der Geist sein Wesen und seine Weltanschauung so lange niederzulegen sucht, bis er im reinen Denken sich in seiner Wahrheit erfaßt, und welche daher allerdings sowohl phänomenologisch als auch, weil sie nämlich dadurch, daß sie als verschwindende Stufen im Wege des Geistes zu seiner Reinheit erfaßt werden, keineswegs aufhören real fortzubestehen, systematisch auftreten können. Systematisch eingereiht aber fällt die Ästhetik nach jener Einteilung in die theoretische Philosophie. So stellt z. B. Krug die Ästhetik als den dritten und letzten Teil der theoretischen Philosophie auf: die theoretische Philosophie betrachtet die Objekte unserer Vorstellungen zuerst in ihrer Beziehung auf das Denkvermögen — Logik, sodann in Beziehung auf das Erkenntnisvermögen — Metaphysik, zuletzt in Beziehung auf das Gefühl der Lust und Unlust — Ästhetik. (Ästhetik oder Geschmackslehre S. 8.) Krug hat bekanntlich Kantsche Ideen zu einem breiten und stumpfen Formalismus verwässert. Nach diesen gehört die Ästhetik, da sie „bloß eine aus der Natur des menschlichen Geistes selbst geschöpfte Rechenschaft über die Gründe des ästhetischen Wohlgefallens geben soll“ (a. a. O. 12), allerdings in die theoretische Philosophie, Kant selbst legt jedoch das Hauptgewicht auf ihre Bedeutung als Übergangsglied zur praktischen, was Krug mit einem schwachen „gleichsam“ (S. 8) nachspricht. Hievon im folgenden Paragraphen. Die Unrichtigkeit dieser ganzen Stellung aber erhellt aus § 1, 3. Das Schöne wird sich entwickeln als ein Inhalt, welcher wesentlich selbst Subjekt ist, mag man ihn nun fassen als einen Gegenstand, der zwar zunächst als ein vorgefundener an das Subjekt tritt, aber nicht als ein schöner vor es träte, wenn es nicht eine gewisse Art ihn zu schauen mitbrächte, oder als Gegenstand, den das Subjekt durch eine wirkliche Tätigkeit erst hervorbringt. Es wird sich im Verlaufe zeigen, daß diese beiden Arten, ihn zu fassen, nacheinander in ihre Wahrheit treten. Allerdings aber stellt sich der Gegensatz von Subjekt und Objekt ein, wenn nun die Frage entsteht, wie der schöne Gegenstand, mag er auch durch eigentliche Tätigkeit eines Subjekts entstanden sein, auf andere Subjekte, die ihn in diesem Sinne nicht hervorgebracht haben, wirke. Aber auch diese Wirkung wird

sich als eine solche erweisen, worin Subjekt und Objekt auf eine Weise zusammengehen, welche den theoretischen Standpunkt, der sich gegenüber ein selbständiges Objekt annimmt, völlig ausschließt. Hegel gewinnt den Standpunkt für das Schöne geradezu durch Auflösung des theoretischen wie des praktischen Verhaltens (Ästhetik 1, S. 145 ff.).

2) Solger: „Die Kunst soll etwas hervorbringen, was als Gegenstand einer solchen Darstellungsart noch nicht vorhanden war; sie bringt etwas aus dem Gedanken hervor, das sie in die Objekte verpflanzt, das aber durch diese selbst niemals gegeben ist, sondern einzig und allein aus dem Bewußtsein erzeugt wird. Indem wir nun unsere Gedanken an äußern Objekten darstellen, so handeln wir. Daher gehört die Kunst in die praktische Philosophie" (Vorlesungen über Ästh. Herausgeg. v. Heyse, S. 3. 4). Faßt man das Wort: Darstellen im weitesten Sinne, so ist allerdings auch das Handeln ein Darstellen; sobald man aber die Bezeichnungen genauer nimmt, so fallen die Begriffe des Darstellens und des Handelns zwar unter den gemeinsamen Begriff der Tätigkeit, sind aber voneinander sehr verschieden. Das Handeln ist eine Tätigkeit, welche von dem Zwiespalte zwischen Subjekt und Objekt ausgeht und mitten im Drange des Zweckes steht, der noch nicht verwirklicht ist, sondern erst verwirklicht werden soll; das Darstellen ist über diesen Zwiespalt hinaus, ein Inneres wird aus freier Notwendigkeit und in vollem Flusse zu einem Äußeren, nicht mit der Absicht, die Außenwelt materiell zu verändern, sondern nur, schlechtweg sich zu manifestieren. Der Kampf mit dem Materiale, den diese Tätigkeit allerdings zu bestehen hat, bis sie ihm das innere Bild aufdrückt, ist mit dem Kampfe des Handelns durchaus nicht zu verwechseln. Diesen Unterschied kennt Solger wohl; er weiß, daß die Idee des Guten ein Sollen ist, wodurch Wirklichkeit und Idee noch immer voneinander geschieden sind, wogegen die Idee der Schönheit die Verschmelzung beider als eine vollendete enthält (a. a. O. S. 64. 65). Dennoch meint er das Schöne praktisch nennen zu müssen um der Verwandlung der Wirklichkeit willen, welche es voraussetzt (a. a. O. S. 70. 71). Den Unterschied zwischen der ethischen und der ästhetischen Tätigkeit erkennt aber auch Schleiermacher (Vorlesungen über die Ästhetik. Herausgeg. von Lommatzsch, S. 112 ff. u. a. O.). Er setzt denselben zunächst darein, daß man das Wesen der Kunst als einer

immanenten Tätigkeit, d. h. einer solchen, bei welcher das innere Bild das Wesentliche, das äußere aber nur ein später Hinzukommendes ist (S. 58), fassen könne, wenn man auch auf die äußere Darstellung keine Rücksicht nehme, wogegen im eigentlich Praktischen das Werk den Wert des Mannes bestimme, nicht die innere Vorbildung desselben (S. 112 ff.). „Es kann sich einer die schönsten Taten innerlich konstruieren, wenn er sie aber nicht wirklich macht, ist er eine Null, denn das Werk ist hier das in die Wirklichkeit Heraustreten." Dies bedarf jedoch einer wesentlichen Berichtigung. Schleiermacher behandelt hier die künstlerische Ausführung viel zu gering, er scheidet viel zu scharf zwischen dem inneren Bilde und der Technik. Bei dem wahren Künstler sind diese beiden so wenig zu trennen, daß seine Technik bis hinaus in die Einzelnheiten der Manipulation usw. von der Eigentümlichkeit seines inneren Schauens geheimnisvoll durchdrungen ist und umgekehrt sein inneres Schauen schon an sich ein inneres Zeichnen, Malen usw., nicht jedoch, als genüge ihm dies, sondern so, daß dasselbe mit einem Drange der Notwendigkeit auch zu einem äußern wird. Auch der Künstler ist nur so viel, als er wirklich macht, und es ist falsch, was der Maler in Emilia Galotti sagt: „Meinen Sie, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?" Umgekehrt ist im eigentlich ethischen Gebiete das innere Bild der Tat und der geistige Zusammenhang, dem es angehört, d. h. die Gesinnung, so wesentlich, daß sie weit unbezweifelter als Ergänzung für die mangelhafte Tat genommen werden kann, als das Phantasiebild für die geringe Ausführung im Kunstwerke; man müßte denn unter dem Ethischen bloß das Rechtsgebiet verstehen, was aber bei Schleiermacher nicht der Fall ist. Schleiermacher hätte daher dies Moment des Unterschieds vielmehr nur in die fließende Kontinuität zwischen dem inneren Bilde und seiner Ausführung setzen sollen, welche der Kunst vermöge des ihr inwohnenden Charakters der Absolutheit zukommt, während der ethische Wille an der Außenwelt, welche er reell zu verändern strebt, unendlichen Widerstand findet. Weiter bestimmt Schleiermacher den Unterschied dahin, daß das praktische Leben durchaus ein gebundenes, das Kunstleben aber ein Leben freier Produktivität sei. Jene Gebundenheit ist ein Sollen (S. 127), Schleiermacher versteht darunter das System der Pflichten im Staatsleben; von den Künstlern aber sagt er, gemeinsam sei ihnen

allen das Zurückstoßen des Bindenden (132); „schwerlich werden wir den für einen großen Künstler halten, bei welchem wir eine streng pedantische Neigung finden, sich der Sitte anzuschließen.“ Dies Zurückweisen alles Bindenden soll aber der Charakter des Künstlers sein „unbeschadet des Ethischen“, — „denn überall ist in der äußeren Sitte viel Willkürliches“. Hiedurch wird der Standpunkt verrückt, denn wenn das Bindende im ethischen Leben vorzüglich das Willkürliche sein soll, so erscheint die Bindung durch ein Gesetzmäßiges als eine höhere, aber selbst noch sittliche Aufgabe. Die wahre Meinung ist vielmehr offenbar die, daß das praktische Leben darum ein gebundenes sei, weil es unter dem Gebote des Sollens, also in der Dualität steht; die Individualität ist zwar auch in diesem Gebiete berechtigt, und darum kann der Künstler unbeschadet des Ethischen das Bindende zurückweisen; aber die freie Ausbildung der Individualität ist, vom spezifisch ethischen Standpunkte betrachtet, selbst wieder ein Sollen. Dieser Begriff des Sollens fällt zusammen mit dem Begriffe des erst zu vollführenden Zwecks, und Schleiermacher sagt (S. 209. 210): ein rein selbständiges Element, welches nirgends seine völlige Darstellung findet, sucht dieselbe in der Kunst; — hier ist die Selbsttätigkeit des Geistes von allen Beziehungen auf Zweckmäßigkeit gesondert usw. Trotz dieser Einsicht in den Unterschied nun setzt Schleiermacher die Ästhetik in die Ethik, und zwar weil das agens in der Kunst der menschliche Geist in seiner freien Tätigkeit sei. Schleiermacher befaßt allerdings die ganze Lehre vom Geiste unter den Begriff der Ethik, so wie er die ganze Naturwissenschaft unter dem Namen Physik begreift; beide koordinierten Hauptteile subordiniert er der Dialektik oder Metaphysik. Da er nun nachweist, daß die Ästhetik vielfach auf die Lehre von der menschlichen Sinnlichkeit und sofort auf die Physik zurückgehen müsse, daß aber hierin die Notwendigkeit liege, zu der höheren Einheit beider, der Dialektik aufzusteigen, so hätte ihn dies auf das Richtige führen können: im Schönen versöhnen sich die Gegensätze von Natur und Geist, ebenso aber die Gegensätze im Geiste, und das letztere fordert eine Teilung der geistigen Tätigkeiten in solche, die mit dem Gegensatze behaftet, und in solche, welche frei von ihm sind; diese sämtliche unter dem Namen Ethik zu befassen, ist nicht rätlich, und man wird auf geradem Wege zu der dreifachen Hegelschen Einteilung der Lehre vom Geiste geführt.

Wirth (System der spekulativen Ethik, 1841) teilt zwar die Geisteslehre dreifach ein, setzt aber die Ethik als die Wissenschaft vom absoluten, d. h. sein absolutes Wissen verwirklichenden Geiste als die dritte, höchste Disziplin an den Schluß des Systems. Wirth hat einen bekannten Mangel des Hegelschen Systems richtig erkannt: der praktische oder objektive Geist hat hier bloß endlichen Gehalt, er ist als moralischer substanzlose Subjektivität, als politischer subjektivitätslose Substanz. Der Geist soll also den absoluten Gehalt der Religion, der Vernunfterkenntnis, der Kunst in sich aufnehmen und nun erst dies absolute Selbstbewußtsein verwirklichen. Allein die neue Schwierigkeit, welche hiedurch entsteht, hat Wirth nicht hervorgestellt und nicht widerlegt. Obwohl nämlich mit absolutem Gehalte durchdrungen, verwickelt sich der Geist als handelnder Wille dennoch notwendig aufs neue mit dem Objekte, die Dualität kehrt zurück, so wie der Standpunkt des Zwecks zurückkehrt, und hiemit ist das System am Schlusse nicht geschlossen, es öffnet sich noch einmal nach der Seite des geteilten Geistes, es kehrt nicht in sich zurück. Wirth sagt (Vorr. S. VIII): „Kunst und Religion betrachtet der objektive Idealismus als Sphären des absoluten Geistes. Dies zu tun und doch die Realisierung des Schönen und der Religion als etwas Endliches und derselben Rechtsidee Untergeordnetes zu betrachten, über welche der absolute Geist in der Kunst und Religion wieder hinausgehen soll, ist der härteste Widerspruch.“ Dies ist aber eben der Widerspruch oder vielmehr die Kreisbewegung des Geistes selbst, daß er, ins Absolute erhoben, aufs neue von vornen anfängt und wieder in die Gegensätze eingeht. Die Sache verhält sich daher so: durchdrungen von dem Gehalte der absoluten Sphäre, nimmt der Geist allerdings aufs neue die Form des Willens an, denn die Formen, die er hinter sich hat, sind nicht verloren, sondern kehren zurück; dadurch ist aber keineswegs begründet, daß die praktische Form am Schlusse des Systems als der nun dem Geist adäquate Standpunkt selbständig auftreten soll, und der Vorwurf, der Hegel trifft, ist weder der, daß er nicht mit der Ethik schließt, noch der, daß er unterläßt, ausdrücklich zu sagen, daß auch im absoluten Geiste die praktische Form wiederkehre (denn dies versteht sich von selbst), sondern in folgenden zwei Punkten liegt der Fehler. Erstens: die Ethik kann und muß zwar aus dem genannten Grunde, weil sie eine Form des geteilten und die Teilung erst aufhebenden Geistes ist,

ihre Stelle da behalten, wo Hegel sie ihr angewiesen hat, aber das System hat in den vorhergehenden Disziplinen Gehalt genug gesammelt, um sie in ungleich höherem Sinne zu behandeln, als Hegel getan hat. Der Geist ist bereits als freier Geist begriffen, daraus läßt sich eine Ethik konstruieren, worin die Mängel der Hegelschen vollständig überwunden sind, ohne daß aus Kunst, Religion und Philosophie mehr antizipiert würde, als sich rechtfertigen läßt. Eine Begründung der letzteren Behauptung würde hier zu weit führen. Zweitens: die Formen des absoluten Geistes, die Philosophie insbesondere, erscheinen bei Hegel nicht nur kontemplativ, wie sie es allerdings ihrem innersten Wesen nach sind, sondern als ein quietistischer Aristokratismus des Geistes; davon liegt aber der Grund nicht in ihrer Stellung am Schlusse des Systems (wie schon gezeigt), sondern in der anderweitigen Denkweise Hegels, welche durch eine andere Stellung der Wissenschaft überhaupt zu dem Leben überhaupt, aber nicht durch eine veränderte Stellung der Ethik in der Wissenschaft zu überschreiten ist. Was nun insbesondere die aus der Anordnung Wirths hervorgehende Stellung der Sittlichkeit nach und über der Kunst betrifft, und die näheren Gründe, womit er sie rechtfertigt, so ist dies im folgenden Abschnitt von dem Verhältnis des Schönen zum Guten zu prüfen, wie denn die hier gegebenen Bemerkungen überhaupt nur als eine unvermeidliche Vorandeutung der in diesem Abschnitt auszuführenden Sätze anzusehen sind.

§ 3

Als ein völlig unselbständiges Mittelding wird die Ästhetik in die Schwebe gestellt, wenn sie als ein Verbindungsglied zwischen der theoretischen und praktischen Philosophie aufgeführt wird; an großer Willkür und Verwirrung neben tiefen Andeutungen, die er enthält, leidet insbesondere der Versuch Kants, das ästhetische Gebiet, soweit er es als Objekt der Wissenschaft erkennt, in diesen Zwischenraum zu verweisen.

Die oben erwähnte Andeutung Schleiermachers über eine in der Ästhetik erforderliche Rückbeziehung auf die höhere Einheit der Physik und Ethik gehört um so weniger hieher, als er dieselbe auf alle

Disziplinen der Ethik ausdehnt. Wohl aber ist hier der verworrene, wiewohl in anderer Beziehung bedeutungsvolle Versuch Kants darzustellen.

Kant hat eine „unübersehbare Kluft" zwischen der Sphäre des Verstandes und der Vernunft und zwischen dem Boden ihrer Gesetzgebung, der Natur und der Freiheit, befestigt. So lauten bei Kant die Gegensätze; eigentlich ist es eine Kluft zwischen der Idee und ihrer Wirklichkeit. Kant sucht eine Einheit, einen nachträglichen Übergang; da er aber die Idee nur in der Form der sittlichen Gesetzgebung oder des Freiheitsbegriffs anerkennt, so meint er, diesen Übergang nur zu bedürfen, damit die Natur als empfänglich erkannt werde, die Wirkungen der praktischen Vernunft in sich aufzunehmen, damit sie als bestimmbar durch das intellektuale Vermögen erscheine. Er muß daher das übersinnliche Substrat, das der Verstand in der Natur voraussetzt, aber völlig unbestimmt läßt, näher bestimmen, um eine solche Empfänglichkeit der Natur begreiflich zu machen; er muß immanenten Geist in der Natur annehmen. An dieser Stelle drängt sich eine Ahnung hervor, durch welche er über seinen eigenen Dualismus sich erhebt, die er aber, indem er sie ausspricht, wieder erstickt, indem er sie nur für etwas Subjektives, für einen bloßen „Übergang von der Denkungsart nach den Prinzipien der einen (Welt) zu der nach Prinzipien der andern" erklärt. Diesen Übergang zu finden, nimmt er (Kritik der Urteilskr., Einl.) die verschrobene Wendung, die Urteilskraft, nachdem ihr in der Kritik der reinen Vernunft schon ihr Gebiet angewiesen ist, in einer neuen Form aufzuführen. Der Begriff der Urteilskraft als „des Vermögens, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken" hätte ihn freilich schon dort auf ganz andere Einsichten führen können als auf jene skeptische Mitte zwischen Dualismus und subjektivem Idealismus, die sein Standpunkt ist; nun aber nimmt er dieses Vermögen noch einmal auf und unterscheidet zwischen einer bestimmenden und einer reflektierenden Urteilskraft. Bestimmend ist sie, wenn das Allgemeine (die Regel, das Prinzip, das Gesetz) gegeben ist, worunter sie das Besondere subsumiert. Ist aber nur das Besondere gegeben, wozu sie das Allgemeine finden soll, so ist sie bloß reflektierend. Die bestimmende Urteilskraft ist unzureichend, weil so mannigfaltige Formen in der Natur sind, welche durch jene Gesetze, die der reine Verstand a priori gibt, weil dieselben nur auf die Möglich-

keit einer Natur (als Gegenstandes der Sinne) überhaupt gehen, unbestimmt gelassen werden, daß hiefür neue Gesetze aufgesucht werden müssen. Diese Formen sind solche, welche einen in der Natur tätigen und das Mannigfaltige zur Einheit verbindenden Verstand voraussetzen lassen, und das Gesetz, das sich der reflektierende Verstand durch Wahrnehmung derselben bildet, ist daher die Zweckmäßigkeit der Natur in ihrer Mannigfaltigkeit. Dieser Begriff ist jedoch lediglich subjektiv, die reflektierende Urteilskraft gibt dadurch nur sich selbst, und nicht der Natur, ein Gesetz; „denn den Naturprodukten kann man so etwas, als Beziehung der Natur an ihnen auf Zwecke, nicht beilegen, sondern diesen Begriff nur brauchen, um über sie in Ansehung der Verknüpfung der Erscheinungen in ihr zu reflektieren.“ Kant unterscheidet nun das ästhetische und das teleologische Verhalten der Urteilskraft. Jenes besteht darin, daß nicht ein bestimmter Zweck gedacht wird, sondern die Form des Gegenstandes ohne bestimmten Begriff eine unmittelbare Lust dadurch erregt, daß das Subjekt sich in die Stimmung der Zweckmäßigkeit versetzt fühlt. Die Einbildungskraft faßt die Formen der Gegenstände auf, führt dies Bild der Urteilskraft zu, und diese findet sich in ihrem Bedürfnisse, die Gegenstände als zweckmäßig zu begreifen, unbestimmt, ohne wirkliche Vorstellung eines bestimmten Zwecks, und daher ganz unabsichtlich befriedigt. Die Zweckmäßigkeit liegt eigentlich nicht im Gegenstande, sondern das Zweckmäßige ist vielmehr das der Natur des Geistes Entsprechende, das Genugtuende in diesem harmonischen Spiele zwischen Verstand und Einbildungskraft. Diese Tätigkeit der Urteilskraft ist daher im engeren Sinne subjektiv, es wird am Gegenstande gar nichts erkannt, das Wesentliche und Bestimmende ist die mit der Vorstellung verbundene Lust (oder Unlust). Was nun „an der Vorstellung eines Objekts bloß subjektiv ist, d. h. ihre Beziehung auf das Subjekt, nicht auf den Gegenstand ausmacht, ist die ästhetische Beschaffenheit derselben“ und diese Funktion der Urteilskraft also die ästhetische. Die Frage, wie es denn komme, daß ein Gegenstand die Erkenntniskräfte in ein harmonisches Spiel versetzt, ein anderer nicht, vergißt Kant völlig aufzuwerfen, und er hätte sie aufwerfen müssen, wenn er auch nur den unvollendeten Schritt zum subjektiven Idealismus vollendet hätte; denn auch dieser hat auf seine Weise zu begründen, wie, warum und unter welchen Bedingungen das Schöne in einen Gegenstand hineingeschaut wird. Diese Frage hat uns aber hier noch nicht

zu beschäftigen. — Wird dagegen ein bestimmter Zweckbegriff von dem Gegenstande aufgestellt und die Form desselben als mit diesem Begriffe übereinstimmend beurteilt, so ist dies das teleologische Verhalten der Urteilskraft. Dies ist ein objektives Verhalten, objektiv nicht in dem Sinne einer sächlichen Wahrheit, sondern ebenfalls nur einer Betrachtungsweise, welche der Natur einen zwecktätigen Verstand, „gleichsam eine Rücksicht auf unser Erkenntnisvermögen nach der Analogie eines Zwecks", unterlegt, objektiv aber, weil ein bestimmter Zweck aufgestellt wird. Es ist ein absichtliches, logisches Verfahren, wobei die subjektive Beziehung auf Lust und Unlust wegfällt und nur Verstand und Vernunft beteiligt sind. Diese Gesetzgebung entscheidet durch Übereinstimmung mit Begriffen, jene durch das Gefühl; dort formales, hier reales Prinzip der Zweckmäßigkeit.

Eigentlich nun gehört, wie Kant selbst es ausspricht, die teleologische Urteilskraft zur theoretischen Philosophie, denn sie bestimmt zwar keine Objekte, sondern reflektiert bloß, aber sie verfährt nach Begriffen, die sie nach ihren besondern Prinzipien auf gewisse Gegenstände der Natur anwendet; die ästhetische aber, da sie zur Erkenntnis ihrer Gegenstände nichts beiträgt, gehört streng genommen nur zur Kritik des urteilenden Subjekts und der Erkenntnisvermögen, d. h. zur Propädeutik. Demnach müßte Kant auf die Stellung der Ästhetik zurückkommen, welche wir bei Baumgarten fanden. Er hat nun aber seine besonderen Gründe, dieses Gebiet (nicht bloß der ästhetischen, sondern auch der teleologischen Urteilskraft) in die Mitte zwischen die theoretische und praktische Philosophie zu stellen. Der Hauptgrund ist zu Anfang dieser Darstellung bereits ausgesprochen: er sucht die Kluft zwischen dem Naturbegriff und dem Freiheitsbegriff, „die große Kluft, welche das Übersinnliche von den Erscheinungen trennt", zu überwinden, er sucht ein Band zwischen der Naturkausalität und der Kausalität durch Freiheit. Die Wirkung nach dem Freiheitsbegriffe ist der Endzweck, der absolute Zweck. Dieser soll existieren, er soll durchgeführt werden in der Sinnenwelt, die Natur muß daher gedacht werden, als sei sie fähig, ihn in sich aufzunehmen, als komme sie ihm entgegen. Der Verstand in seiner strikten Bedeutung setzt ein übersinnliches Substrat hinter der Erscheinung voraus, läßt es aber völlig unbestimmt; die Urteilskraft nun aber ist es, welche dieses Substrat näher bestimmt durch den Zweckbegriff: und so trifft der handelnde Geist in der Natur

den verwandten Geist und kann seine Zwecke in ihr durchführen, weil sie selbst zweckmäßig organisiert ist. Diese Bedeutung als vermittelndes Glied kommt aber der Urteilskraft noch aus einem weiteren Grunde zu: sie ist das konstitutive Prinzip für das Gefühl der Lust und Unlust. Dieses hat nun zwar als rein formales Wohlgefallen durchaus keine unmittelbare Beziehung zum Begehrungsvermögen, wohl aber befördert es mittelbar die Empfänglichkeit des Gemüts für das moralische Gefühl: teils eben durch jene Überzeugung von einer Bestimmbarkeit der Natur durch den sittlichen Willen, teils durch die symbolische Analogie des Schönen mit dem Guten, worüber § 59 der Kr. d. ästh. Urteilskraft zu vergleichen ist. Kant gewinnt nun die bekannte Einteilungstafel:

Gesamte Vermögen des Gemüts:	Erkenntnisvermögen:	Prinzipien a priori:	Anwendung auf
Erkenntnisvermögen	Verstand	Gesetzmäßigkeit	Natur
Gefühl der Lust und Unlust	Urteilskraft	Zweckmäßigkeit	Kunst
Begehrungsvermögen.	Vernunft.	Endzweck.	Freiheit.

Die ganze Konfusion dieser Einteilung drängt sich bei dem Anblick der Tafel sogleich auf. Die zweite Kolonne teilt nur das erste Glied der ersten ein und stört dadurch den ganzen Parallelismus, der horizontal durch alle Kolonnen hindurchgehen soll. Diese Störung hat sogleich ihren innern Grund in der ganzen Schiefheit der vorhergehenden Entwicklung und der Voraussetzungen der Kantschen Philosophie überhaupt. Eingeteilt wird nämlich in dieser zweiten Kolonne nur das Erkenntnisvermögen. Dennoch soll das zweite und dritte Glied dieser Kolonne dem zweiten und dritten der ersten entsprechen: die Urteilskraft dem Gefühle der Lust und Unlust, die Vernunft dem Begehrungsvermögen. Die Vernunft entspricht aber dem Begehrungsvermögen nur, wenn man zugibt, daß ihr Gebrauch rein auf das praktische Gebiet einzuschränken sei: dann aber ist sie nicht mehr zu den Erkenntnisvermögen zu zählen. Die Urteilskraft entspricht dem Gefühle der Lust und Unlust nur, wenn man zugibt, daß sie für dieses die Gesetzgebung ist, ja daß die geistige Bewegung überhaupt durch sie hindurch muß, um bei dem Gefühle der Lust oder Unlust anzukommen. Dies ist falsch, sowohl wenn man Lust und Unlust im allgemeinen, als auch wenn man es im besondern, ästhetischen Sinne versteht, denn Lust und Unlust ist immer unmittelbar; dieser Unmittelbarkeit kann zwar die

Vermittlung durch alle verschiedene Formen geistiger Tätigkeit vorausgehen, ja nach der einen Seite ist alle Unmittelbarkeit eine erloschene Vermittlung; aber eben darum weil jene die verschiedensten Formen dieser voraussetzt, so ist es ganz falsch, die Urteilskraft ausschließend als die Form dieser Vermittlung aufzustellen. Man kann freilich jedes Gefühl als begründet auf das Innewerden einer Zweckmäßigkeit oder Unzweckmäßigkeit fassen, allein dann ist der letztere Begriff in einer viel größeren Weite genommen als bei Kant und bezieht sich z. B. ebenso auf rein moralische Handlungen, wie auf das Schöne. Überdies wirft nun aber Kant ohne alles Recht die ästhetische Lust mit der Lust überhaupt zusammen; er, dessen bestes Verdienst darin besteht, die Reinheit des Wohlgefallens am Schönen von allen sinnlichen sowohl als spezifisch sittlichen Motiven ins Licht gestellt zu haben, ist so ungenau, diese ganz besondere Art reiner Lust, die er in das Zusammenstimmen von Einbildungskraft und Verstand setzt, deswegen mit der sinnlichen Empfindung unter einem Namen (ästhetisch s. § 1, 3) zu befassen, weil beide bloß subjektiv sind („was an der Vorstellung eines Objekts bloß subjektiv ist, d. h. ihre Beziehung auf das Subjekt, nicht auf den Gegenstand ausmacht, ist die ästhetische Beschaffenheit derselben" usw. Einl. z. Kr. d. Urteilskraft XLII). Ferner bildet nun aber dies reine Wohlgefallen oder Mißfallen nicht den Übergang zum sittlichen Wollen, wie ihn der senkrechte Fortgang in der zweiten Kolonne parallel mit dem in der ersten voraussetzt. Kant ist in diesem Punkte zunächst mit sich selbst im Widerspruch. So nämlich, wie in der ersten Kolonne das Gefühl der Lust und Unlust das Begehren vermittelt, kann nach seiner eigenen Meinung jenes rein kontemplative Wohlgefallen nicht zur praktischen Sphäre hinüberführen: was soll aber dann der Parallelismus zwischen beiden Kolonnen? Aber auch der mittelbare Übergang, den er von jenem reinen Wohlgefallen zum reinen Wollen zieht, ist zu verwerfen. Das Schöne ist allerdings nach einer Seite hin eine unabsichtliche Vorbereitung zum Guten; viel wichtiger aber ist die andere Seite, daß nämlich das Gute schon wirklich sein muß, um als Schönes sich zu gestalten und gefühlt zu werden; und werfen wir von da einen Blick auf die dritte und vierte Kolonne, so ist das Schöne eben die Darstellung des erreichten Endzwecks und der tätigen Freiheit, welche hier beide im dritten Gliede stehen. Zu allen diesen Einwürfen kommt nun noch

der, daß ganz willkürlich die Urteilskraft vom Verstande getrennt wird. Der Verstand ist begreifend durch seine Kategorien, und unter diese gehört die der Zweckmäßigkeit, urteilend subsumiert er das Mannigfaltige unter dieselben, hat aber noch einen langen Weg zurückzulegen, bis er da ankommt, wo dieses als wahrhaft durchdrungen von dem Allgemeinen begriffen wird. Was dann in die Einbildungskraft und das Gefühl einströmt, um das Bild des Schönen zu erzeugen und dem Genusse zu übergeben, ist vielmehr, wie sich an seinem Orte zeigen wird, die Idee oder die Vernunft; der Zweckbegriff und das Urteil bleiben verständige Reflexionsformen, welche freilich durch ihre innere Dialektik zur Auflösung ihrer Relationen in die Einheit und so des Zweckbegriffs in den der inneren Zweckmäßigkeit, worin sich der Zweck selbst aufhebt, hinüberführen, aber nur so, wie alle andern trennenden Denkformen sich selbst über sich hinaustreiben, ohne deswegen ihre Stelle anderswo zu behaupten, als im Gebiete des Verstands, oder nach Hegel des Wesens und des Begriffs, aber nicht der Idee. Hiemit fällt, da Gesetzmäßigkeit und Zweckmäßigkeit so zu trennen nicht minder willkürlich ist, als Verstand und Urteilskraft, und da an die Stelle der Zweckmäßigkeit, welche dem Schönen zugrunde liegen soll, vielmehr der Endzweck tritt, auch die Folge in der dritten Kolonne samt ihrer schiefen Parallele in der zweiten, wo die Vernunft dieselbe falsche Stufe unter dem Vermögen des Schönen einnimmt; hiemit fällt aber auch die vierte, und alle diese Bemerkungen gehen darauf hinaus, daß sie umzuändern wäre in:

Natur,
Freiheit,
Kunst.

Es wurde hier ebendeswegen die Kritik der Kantschen Einteilung mit einiger Weitläufigkeit behandelt, weil sie belehrend ist in dem Sinne einer Nachweisung, wie immer Schiefheit aller Art entsteht, wenn die Philosophie nicht dreigliedrig eingeteilt wird, weil sie aber bei allen Mängeln so viel Scharfsinn und Ahnung in sich hat, daß sie auch jetzt noch die Prüfung verdient. Auf den Hauptpunkt, die Einführung des Begriffs der Zweckmäßigkeit in die Lehre vom Schönen, muß am gehörigen Orte noch weiter eingegangen werden.

§ 4

Das Schöne ist weder theoretisch, noch praktisch; es ist 1
aber auch sowohl das eine, als das andere, woraus eben folgt,
daß es das eine wie das andere in einem Sinne ist, wodurch der
Gegensatz beider sich aufhebt, daß es daher seinen Platz in einer
Sphäre **über** diesen Gegensätzen finden muß; und ebenda fordern 2
auch zwei andere Formen des Geistes ihre Stelle: die Religion
und die Philosophie selbst. Diese Formen gehören nämlich,
wie die Schönheit, dem Geiste an, der nicht mehr den Gegen-
satz zwischen Subjekt und Objekt, sei es als erkennender oder
handelnder, zu überwinden erst strebt, sondern überwunden hat
und sein ungeteiltes Wesen in einer absoluten, reinen Form dar-
stellt. So entsteht die dreigliedrige Einteilung der Lehre vom Geiste 3
in den subjektiven (erkennenden), objektiven (handelnden) und
absoluten, ebenfalls wieder dreifach sich teilenden Geist, welche
Hegel aufgestellt hat. Es macht sich aber in derselben nichts
anderes geltend, als das Gesetz der dialektischen Bewegung über-
haupt, welches für das ganze System die dreigliedrige Einteilung
in Logik (Metaphysik), Naturphilosophie und Philosophie des
Geistes fordert und den Weg vom unentwickelt Einen durch den
Gegensatz zur vermittelten Einheit in jeder dieser Sphären wie-
derholt.

1) Hier wie in den Bemerkungen zu den vorhandenen Paragraphen ist vorausgesetzt, daß das Schöne seine Wirklichkeit in der Kunst habe, welche Voraussetzung doch § 1 in der Definition nicht zugelassen hat. Allein ein Anderes ist die Definition, ein Anderes orientierende Vorbemerkungen, wobei gewisse Vorausnahmen unvermeidlich sind.

Warum die Ästhetik weder theoretisch, noch praktisch sei, ist in Kürze schon gesagt; sie ist aber beides in dem Sinne, daß der ästhetisch Genießende dem Schönen gegenübersteht als Betrachtender, der den Gegenstand rein auf sich wirken läßt und dadurch freilich das Objektive in ein Subjektives verwandelt, aber so, daß er ihn doch in seiner

Selbständigkeit bestehen läßt; daß umgekehrt der Künstler, unzufrieden, das Schöne nur als inneres Phantasiebild zu haben, dasselbe im Kunstwerk objektiv macht. Allein eben hierin bewährt sich jenes Weder-Noch, denn das Aufnehmen ist keine Arbeit des Subjekts wie im eigentlich theoretischen Gebiete: was es aufnimmt, ist Bild des versöhnten Geistes, wie es aufnimmt, ist unmittelbares Zusammengehen, und der Genuß ist kontemplativ in sich beruhigt, hat nicht das Bedürfnis, das Aufgenommene erst wieder durch Tat zu verwirklichen; der Künstler dagegen (und wenige sind Künstler) muß zwar ein Inneres herausarbeiten, es ist aber ein Drang ohne Zwang und ohne Willkür, in sich gefüllt und frei von der Not des Handelns, das die Welt erst überwinden soll. Dies nun ist ungeteilter Geist, freier, ganzer Geist, und dieser fordert eine Sphäre über dem endlichen, im Gegensatz arbeitenden Geiste.

2) Dasselbe Gebiet des absoluten Geistes nimmt die Religion und die Philosophie, wie sie sich selbst im Systeme Gegenstand wird, in Anspruch. Dies kann selbst als dem gewöhnlichen Bewußtsein geläufig vorausgesetzt werden und wird hier zunächst nur erwähnt, um die Notwendigkeit der Aufstellung dieser dritten Sphäre auszusprechen. Es versteht sich von selbst, daß der ganze Gang seine innere Notwendigkeit im Systeme der Philosophie dialektisch durchzuführen hat; der subjektive Geist treibt sich zum objektiven, der objektive zum absoluten weiter, die Übergänge an diesen Hauptpunkten darzustellen ist die Ästhetik als besondere Wissenschaft nicht verpflichtet; nur auf den letztern hat sie zurückzusehen und wird, indem sie das Verhältnis des Schönen zum Guten erörtert, ein bestätigendes Licht auf ihn werfen. Gründlicher aber hat sie sich mit den Sphären auseinanderzusetzen, welche mit ihr in das Gebiet des absoluten Geistes fallen.

3) Die Notwendigkeit der dialektischen Bewegung des allgemeinen Gedankens durch die drei Momente, welche Hegel durch Ansich, Fürsich und An- und Fürsich bezeichnet hat, und die daraus folgende dreigliedrige Einteilung des ganzen Systems kann die Ästhetik als ein in der jetzigen Philosophie anerkanntes Grundgesetz einfach hinstellen. Selbst die Mehrzahl derjenigen, welche über das Hegelsche System in den metaphysischen Grundlagen hinausstreben, meint den Inhalt zwar bestreiten, die Form aber, nämlich eben die Dialektik und ihre Momente, gelten lassen zu können. Es hat sich zwar neuerdings über-

haupt ein Kampf entwickelt gegen das, was man Spekulation nennt. Fordert dieser, selbst wissenschaftlich, nur freiere Auflösung aller Transzendenz und Durchführung des Begriffs durch die Wirklichkeit, so ist damit gegen die Gültigkeit der dialektischen Grundgesetze noch gar nichts gesagt; dringt er auf reine Empirie, so wäre diese durch eine einfache Aufweisung nicht schwer zu überführen, daß sie überall auf das Gesetz der Bewegung durch drei Momente stößt. Für den Zweck der Ästhetik aber genügt es zunächst, die Notwendigkeit der dreifachen Teilung des geistigen Gebiets mit Obigem im Umriß angezeigt zu haben; dieselbe Teilung für das ganze System der Philosophie zu begründen, überläßt sie diesem selbst. Daß nun der absolute Geist sich wieder in drei Sphären teilt, hat sie nur so weit zu beweisen, als die oben geforderte Auseinandersetzung mit ihren Nachbarsphären es mit sich bringt. Warum die Ethik nicht in dieses Gebiet gehöre, ist oben, § 2, 2, besprochen. Anders aber verhält es sich mit der Durchführung ihres eigenen Inhalts. Kehrt hier überall die dreigliedrige Teilung wieder, so kann nur jene selbst den Beweis führen, daß dies kein Zwang, sondern ein Gesetz der Sache selbst ist; wo nicht, so ist jeder Vorwurf transzendenter Spekulation ein gerechter.

§ 5

Nach dem Gesetze dieser Bewegung tritt als erste Stufe im Gebiete des absoluten Geistes die Religion, als zweite das Schöne, als dritte die Philosophie auf. Zur Rechtfertigung dieser Ordnung beschränkt sich die Einleitung auf die allgemeine Bemerkung, daß auch der absolute Geist die Teilung in Subjekt und Objekt wiederholt, aber so, daß das Objekt das eigene, selbsterzeugte Gegenbild des vom absoluten Gehalte durchdrungenen Subjekts ist. Die Rangordnung der Stufen nun hängt davon ab, ob das Gegenbild dem Subjekte und seinem absoluten Gehalte vollkommen adäquat ist und ob dieses sich mit Freiheit als Urheber desselben in ihm wiedererkennt. In der Religion, der stoffartigen Urform des absoluten Geistes, bleiben diese beiden Bedingungen unerfüllt, indem sie mit ihrem sinnlichen bestimm-

ten Gegenbilde in unfreier Verwechslung sich zu einer dunkeln Einheit verschlingt; im Schönen ist das Gegenbild ebenfalls noch sinnlich bestimmt, aber es genügt der zweiten Bedingung, indem das Subjekt ihm als dem seinigen frei gegenübertritt; die Philosophie aber genügt beiden: das Gegenbild ist Geist, wie die Subjektivität, die es durch die reine und freie Tätigkeit des Denkens erzeugt und in ihm ganz bei sich bleibt.

Von Hegel weicht diese Einteilung darin ab, daß er die Religion als die zweite Form aufführt. Chr. H. Weiße (System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, 1830) hat die Ordnung Hegels ganz umgedreht und beginnt mit der Idee der Wahrheit (Philosophie), setzt die Idee der Schönheit in die Mitte, und die dritte, höchste Stelle, weist er, — nicht sowohl der Religion (denn er will das bloß Phänomenologische aus ihrer Auffassung verbannen), — als vielmehr der Theologie („Idee der Güte") an. Dagegen stellt Wirth in der Sphäre, worin er Religion, Kunst und Philosophie (Metaphysik, wie er es nennt) vereinigt, die Religion ebenfalls als die erste und unmittelbarste Gestalt auf, die Philosophie sonderbarerweise in die Mitte und die Kunst als die höchste Form. Daß er als die gemeinsame Sphäre derselben nicht den absoluten Geist, sondern den seines absoluten Wesens sich zwar bewußten, aber dies Selbstbewußtsein noch nicht verwirklichenden Geist annimmt, daher über diese ganze Sphäre die Ethik stellt, davon kann hier abgesehen werden.

Zunächst scheint nichts einleuchtender als der Grund, warum Hegel die Kunst vor die Religion stellt. Die Kunst ist unmittelbar, d. h. sowohl nach der Seite des Künstlers ein beziehungsweise unbewußtes, mit Natur behaftetes Pathos, als nach der Seite des Kunstwerks ein sinnliches Hinstellen des absoluten Gehalts in das äußerliche, gemeine Dasein, wodurch jener zugleich notwendig in eine Vielheit einzelner Gestalten zersplittert wird. (Vgl. Enzyklop. d. ph. W. § 556 ff.) Die Religion dagegen hebt diese Unmittelbarkeit auf in der ihr eigenen Form des subjektiven Wissens: der Vorstellung. Durch diese wird, was in der Kunst sinnliche Gestalt war, ein inneres Bild; hiemit ist der Gehalt zwar wiederum verendlicht, indem die innere Sinnlichkeit ihn unter Kategorien des Raums und der Zeit

dem Selbst gegenüberstellt, aber dieses innere Jenseits wird „in dem Glauben an den Einen Geist und in der Andacht des Kultus auch aufgehoben“ (a. a. O. § 565), und, was aus der Religionsphilosophie (T. 1, S. 86 ff.) noch beizuziehen ist, mit Gedankenbestimmungen, also mit Formen der Allgemeinheit, durchflochten. Der letzte Punkt scheint es noch insbesondere einleuchtend zu machen, daß die Religion in die Philosophie münden, also den zweiten Platz behaupten müsse. Allein wenn der Begriff des Schönen so weit entwickelt sein wird, um ihn mit dem Verhalten der Religion vergleichen zu können, so wird sich ein ganz Anderes ergeben. Es wird sich, um davon vorläufig das Allgemeinste heraufzunehmen, nicht nur zeigen, daß in der Religion das Subjekt, sinnlich bestimmt, wie es ist, sich ein sinnlich bestimmtes, in eine Vielheit von Gestalten auseinandergezogenes Gegenbild gibt, wie in der Kunst, sondern auch, daß das Hereinnehmen ins Innere, wie es durch die Vorstellung und den Kultus vollzogen wird, samt den hineingeflochtenen Reflexionsmomenten nur dazu dient, die Sinnlichkeit um so viel hartnäckiger zu fixieren, weil sie innerlich gesetzt ist; es wird sich zeigen, daß in dieser primitiven, dieser Ur- und Kindheitsform des absoluten Geistes das Subjekt mit seinem Gegenbilde sich zu einem stoffartigen Knoten, dessen innerster Kern zugleich selbstlose Substantialität und zugleich ungebrochene Selbstsucht ist, zusammenschlingt.

Dagegen wird sich ergeben, daß das Schöne vor allem deswegen nach der Religion folgen muß, weil es die Vorstellungen derselben zwar nicht als den einzigen, wohl aber als den ersten und zunächst wichtigsten Stoff ihrer Tätigkeit voraussetzt, der Geschichte wie dem Begriffe nach, richtiger: der Geschichte weil dem Begriffe nach. Hegel selbst setzt in der Kunstlehre die Religion durchweg voraus, ja er bleibt nur zu sehr und auf Kosten der spezifischen Selbständigkeit des Schönen in ihr stehen.

Wenn nun die Religion ihr Gegenbild wesentlich ins Innere hereinnimmt, so ist dagegen das Schöne durchaus tätig, das innerlich Gesetzte ganz und bestimmt in die Sinnenwelt hinauszustellen. Darum erscheint dieses Verhalten zunächst noch mehr sinnlich als die Religion, sein Gebilde noch mehr vereinzelt und daher in Vielheit zersplittert. Allein gerade das Deutlichmachen, welches dies ganze Hinausstellen mit sich bringt, das Schärfen der Umrisse, welche in der Vorstellung

zitternd verschweben, wird sich als eine Befreiung erweisen, eine Ablösung, worin das Subjekt, so sehr sein Tun verglichen mit der Philosophie noch bewußtlos und zufällig sein mag, sich die Gewißheit gibt, der Meister seines Gegenbildes zu sein, mit dem es sich nicht mehr als dunkles und gebundenes Selbst zusammenwirrt, sondern in dem es sich als Entbundenes hell und frei wiederfindet. Alle Formen des absoluten Geistes sind subjektiv und objektiv zugleich. Die Kunst erscheint durch das Hinausbilden objektiver, die Religion subjektiver, daher Wirth (Ethik S. 9) die Kunst als die ideale Objektivierung des Selbstbewußtseins auffaßt, das in den vorhergehenden Stufen in sein Zentrum zurückgegangen war. Das Handeln der Religion von ihrem Standpunkte aus hat den Charakter der Ausschließlichkeit und der Enge; sehr wahr setzt daher Wirth hinzu, daß die Kunst die Idee der Religion schon konkreter in der Form des Volksgeistes mit seinen besondern Ständen, des individuellen Lebens mit allen seinen Leidenschaften darstellt. Obwohl nämlich die Werke der Kunst nicht nur als solche sich in die Einzelheit zerstreuen, sondern auch dem Inhalte nach sich nie über die ganze Objektivität, sie darstellend, ausbreiten, so ist doch jedes echte Kunstwerk von einer Universalität der Bedeutung, wodurch es mitten in der Begrenzung eine unendliche Perspektive auf das All der Objekte eröffnet. Allein ebensosehr kehrt sich das ganze Verhältnis um, denn die Subjektivität der Religion hat ihren Grund eben darin, daß das Subjekt sich deswegen nicht von sich ablösen kann, weil es mit dem Objekt, der Substanz als Vorstellung, dunkel verwachsen ist; dies ist Subjektivität in der Form objektiver Gebundenheit. Die Objektivität der Kunst dagegen ist eine solche, worin die Subjektivität sich frei ausbreitet, in den Erscheinungen der Welt sich wiederfindet, sich ahnend in das Objekt legt, das innerlich Angeschaute wieder herausarbeitet und in diesem weiten und offenen Tun sich selbst als reine Formtätigkeit des absoluten Geistes genießt. Am vollsten bewährt sich dies im Drama, worin die Kunst, wie auch Wirth (S. 10) anerkennt, die unendliche Objektivität als Seele der Geschichte an den Tag arbeitet. Durch diese Geistigkeit ist es die Kunst, welche der Philosophie unmittelbar vorangeht und in sie hinüberführt, daher auch die Poesie gewisse prosaische Formen ansetzt, welche diesen Übergang darstellen. Sie ist die Mitte zwischen Religion und Philosophie, sie hebt die Innerlichkeit der Religion auf,

indem sie das Gegenbild zu einem deutlichen Äußern macht, erwirkt aber ebendadurch eine freiere Innerlichkeit; sie ist objektiver als die Religion und ebendadurch subjektiver.

Nimmermehr aber kann die Philosophie der Kunst vorangehen. Das beziehungsweise unbewußte und zufällige Tun und die sinnliche Vereinzelung in dem, was getan wird und ist, kann nimmermehr eine reifere Stufe sein als das reine Denken des Allgemeinen, in der Form der Allgemeinheit und Notwendigkeit. Wirth nennt die Wissenschaft, die er zwischen die Religion und Kunst stellt, Metaphysik, unterscheidet sie (S. 3) von der „Philosophie des Weltwesens, der Dialektik" und sagt, sie sei in dem von ihm gemeinten Sinne erst zu gründen. Bis dahin wollen wir aber diese Wissenschaft Philosophie nennen, um so mehr, da er anderswo selbst diesen Ausdruck braucht. Er gibt nun als Grund davon, daß er auch diese vor die Kunst stellt, die Tatsache an, daß die Kunst „späterhin, wenn der Geist zum spekulativen Bewußtsein gelangt ist, auch die philosophischen Ideen zur Schönheit verlebendigt." Dies ist aber allegorische Kunst, Kunst, die ihre Grenze überschreitet und in ein Gebiet übergreift, das, wenn es in sie einfließt, sie desorganisiert; und dies führt uns nun auf Weißes Ansicht.

Was diese betrifft, so geht die Stellung auf die dritte und höchste Stufe, welche hier der Religion oder, wie Weiße sagen muß, der Theologie, eingeräumt wird, aus einer metaphysischen Grundansicht hervor, auf welche hier nur mit wenigen Worten eingegangen werden kann. Die Schönheit, sagt er, geht mit der Wahrheit zugleich in die Idee der Gottheit ein, welche die höhere Einheit und Vermittlung beider ist. Die Wissenschaft soll auf diesem Punkte nicht in ihren Anfang zurück, sondern über sich selbst hinaus gehen und einen höheren Gegenstand als sich selber erhalten. Die Religion soll nicht phänomenologisch gefaßt werden (auch die Ästhetik nicht, wovon nachher), sondern Gott „in der Form der Selbstheit und Persönlichkeit erkennen" (Ästh. S. 19). Dieser Gott ist als ein „mit Freiheit schaffender zu fassen, die Gedanken des Geistes über die so geschaffene Welt, wie über Gott, sind nur Gedanken über die Welt, über Gott, sie sind „nur Abbilder, Gleichnisse, Wiederholungen" des Wesens der Dinge; d. h. die Identität des Seins und Denkens ist aufgehoben. Weiße erkennt, daß er hiemit die Wurzel aller Philosophie aufhebt, und entschließt sich nun, einen Gang zu nehmen, worin er diese Identität

sowohl statuiert als nicht statuiert. Zunächst nämlich wird (vgl. Ästh. § 5) absolute Identität des geistigen Erkennens mit dem Erkannten als die Idee der Wahrheit in Einstimmung mit Hegel aufgestellt, freilich auch dies sogleich mit einem Zusatze, der den Satz aufhebt: „nicht bloß das Logische und der Geist, sondern auch die Natur ist das, was sie ist, ebensosehr in dem Erkennen, als außerhalb des Erkennens; nur daß alle diese Wesenheiten außerhalb des Erkennens eine Vielheit, in dem Erkennen aber eine Einheit bilden, in welcher die Vielheit enthalten ist.“ Die Meinung des Satzes ist ja aber, daß alle diese Wesenheiten auch außerhalb des Erkennens an sich Erkennen sind, richtiger Denken; sie werden vom Gedanken erkannt, weil sie selbst durch und durch zum voraus an sich ein Denken sind. Die Vielheit aber, d. h. die empirische, als einen Schein zu begreifen, damit fängt die Philosophie an, und weil sie ein Schein ist, müssen die empirisch Vielen untergehen, und erhält sich auch außerhalb des von Weiße gemeinten Erkennens in ihrem Untergang nur die Einheit. Weiße ist in dem Momente Dualist, wo er den Monismus anerkennt. Er hat ein irrationales Plus bereit, das er nicht nennen kann, und das in Wahrheit nichts als die abstrakte Vorstellung der Materie ist. Wirklich bleibt es auch nicht bei dieser zugestandenen Identität; sie ist nur „ein notwendiger Durchgangspunkt“, und Weiße verläßt diesen Standpunkt mit dem Einwurf gegen die Identitäts-Philosophie, daß, wenn sie die ganze Wahrheit wäre, die erkannten Dinge nur durch das Erkennen gesetzt wären und beständen, daß das absolute Erkennen dann Schöpfer und Erhalter, Ordner und Regierer der Welt wäre, und daß die Identitäts-Philosophie die Erklärung schuldig geblieben sei, weshalb denn dieses in Wahrheit sich nicht so findet. Dies ist nichts anders als der bekannte Einwurf des sogenannten gesunden Menschenverstands, welcher durchaus unter dem Denken, das die Philosophie als den Kern aller Dinge darstellt, nichts anderes verstehen kann als das Denken des dem Objekt gegenüberstehenden Subjekts, d. h. das Erkennen. Da wird denn der Philosophie untergeschoben, sie setze zuerst einen denkenden Menschen und lasse dann aus seinem Denken die Welt entstehen. Die Philosophie setzt aber als Prinzip aller Dinge ein Denken, das sich in ein gedachtes Objekt und ein denkendes Subjekt spaltet; das Objekt ist auch Denken, aber in der Form das Ansich oder des Seins, verhülltes, nicht entbundenes

Denken; dieses Denken kommt zu sich im Subjekte und findet sich durch dasselbe im Gegenstand, d. h. es erkennt sich. Dieses Erkennen ist aber wesentlich auch ein Begreifen, daß das verhüllte Denken ein unfreies sei, d. h. eine Naturnotwendigkeit, die das enthüllte und enthüllende Denken im Subjekte nicht zur Freiheit umschaffen, nicht in die Macht seiner Willkür bekommen kann. Nur dies postuliert die Philosophie, daß das freie Denken, da es in der verhüllten Form nicht sich selbst entspricht, notwendig in allen Zeiten auch als enthüllendes Denken müsse dagewesen sein und bleiben, d. h. daß nie eine Zeit sein konnte und könne, wo keine selbstbewußte Wesen existierten. Wohl aber ist Weiße und der formalistische Verstand überhaupt die Antwort auf die Frage noch schuldig, wie es denn komme, daß das Erkennen und das Erkannte zusammenstimme. Die Erkenntnis soll wahr sein und doch nur ein Abbild des Gedachten. Wer bürgt denn, daß diese zwei Uhren so gleich gerichtet sind? Der Glaube bürgt, sagt Weiße selbst, der Glaube des spekulativen Bewußtseins an eine ihm im Jenseits bleibende Wahrheit! Und dazu, um beim Glauben anzukommen, braucht es alle diese Anstalten? Dazu die Philosophie, um sich selbst aufzuheben? Weiße kommt auf die prästabilierte Harmonie zurück. Der Meister, der die Uhren zusammenrichtet, der „die Beziehung zwischen dem Erkennen und seinem Gegenstande Hervorrufende ist Gott." Zu der Idee der Gottheit nämlich geht die philosophische Erkenntnis dialektisch sich verneinend und aufhebend über sich selbst hinaus fort. Hier wird der Gegenstand ein jenseitiger, „überschwenglicher", das Wissen ein Glauben. Nunmehr hat es aber auch mit der vorher eingeräumten Einheit des Denkens und Seins überhaupt ein Ende, denn dieser Gott wird jetzt als Schöpfer geglaubt, er „befreit auch die Totalität der Natur und des endlichen Geistes von jener ihrer bindenden Einheit und gibt ihnen ein selbständiges Dasein", und von diesem Gesichtspunkt aus ließe sich „vielleicht" auch Jakobis Sprachgebrauch rechtfertigen, der auch für das Bestehen der sinnlichen und natürlichen Dinge den Glauben fordert. — Ehe sich diese Aufhebung aller Philosophie als ein Fortschritt über Hegel hinaus behaupten darf, soll sie uns alles das widerlegen, was die Phänomenologie und die Logik in der Auflösung der Kategorien der Sinnlichkeit und des Verstandes geleistet hat, denn solche und nichts anderes liegen diesem sinnlich trennenden und

ausschließenden Denken zugrunde. Das Sein, das jenseits des Denkens bleiben soll, mag es Gott oder Natur heißen, ist gar nichts als eine vorgestellte Materie, ein verlornes, in der Dialektik jener Kategorien nebendurchgeschlüpftes Stück sinnlichen Dunkels, und für die tiefe Trivialität dieses Standpunktes zeugen Bemerkungen wie folgende: „es ist aber die Idee der Wahrheit das Erkennen unter der Gestalt der Ewigkeit, d. h. das Bewußtsein des Geistes erstens über das unbedingt Notwendige, welches das Logische mit Einschluß des Raums und Zeitbegriffes, in denen die logische Idee als solche sich ausprägt, und des gesamten Mathematischen ist; und sodann zweitens über die Natur und über den Geist selbst als über Wesenheiten, die an sich zwar nicht mit gleicher Notwendigkeit, wie die logische Idee, aber sobald sie einmal sind (!), notwendig unter der Gestalt dieser Idee bestehen." Anmerkung: „Auch das Sein der Gottheit ist nicht als unbedingte Notwendigkeit, sondern als Tat ihrer selbst zu fassen. Es stände bei ihr, nicht sie selbst zu sein, wenn sie gar nicht sein wollte, aber es stände nicht bei ihr, die logischen Gesetze und Begriffsformen des Seins zu verändern oder zu vernichten."

Dem sinnlichen Gotte, der hier über die Idealität des Denkens und Seins hinaufgestellt wird, steht nun die Schönheit, weil sie sinnlich ist, um eine Stufe näher als die Wahrheit; sie bildet ihn vor, während doch klar ist, daß sie ihn, als in der religiösen Vorstellung unvollständig vorgezeichneten Stoff, nach bildet. So verliert Weiße, indem er die Religion nach der Kunst aufführt, nicht nur die unentbehrliche Voraussetzung derselben, sondern indem er das Verlorne hereinzuholen meint, verliert er die Kunst. Statt nämlich die in der religiösen Vorstellung (phänomenologisch) gegebenen Stoffe frei fortzubilden (die Poeten schaffen die Götter, und die Bildsamkeit der religiösen Stoffe durch die Kunst zeigt unter anderem eben ihren phänomenologischen Charakter; die Kunst ist, wie kürzlich jemand sagte, die Ironie des Übersinnlichen), muß nun die Kunst sich in die über ihr stehende Theologie auflösen, wenn sie religiöse Stoffe gewinnen will, sie muß der Kirche dienen und aufhören, das zu sein, was doch Weiße selbst mit besonderem Nachdruck ihr vindiziert, ein selbständiges reines Formwesen. Die Ästhetik wird ebenso und noch mehr zur Theosophie, wenn sie sich in die Theologie hinübertreiben

soll, als wenn sie aus ihr abgeleitet wird, wie bei Solger, dem Weiße eben dies vorwirft.

Auf der andern Seite hat Weiße der Kunst die Idee der Wahrheit vorangestellt, das reine Erkennen. Von der Frage, wie er denn aus dem objektiven Geiste sogleich auf diese reine Höhe heraufgelangen kann, wollen wir hier abstrahieren und nur das nun behauptete Verhältnis zwischen Wahrheit und Schönheit einleitend ins Auge fassen. Weiße setzt den Widerspruch, den das Schöne lösen soll, ausdrücklich (a. a. O. § 8) in das Subjekt. Es ist nicht der metaphysische Widerspruch des Allgemeinen und Einzelnen, der zu lösen ist, sondern es ist der Widerspruch, daß das Subjekt der spekulativen Erkenntnis zugleich einzelnes und endliches Wesen und, dem Begriffe dieser Erkenntnis zufolge, Totalität alles Seienden ist. Darauf ist zunächst zu sagen, daß, wenn man den Widerspruch in diesem Sinne als einen faktischen und seienden faßt, dies weiter zurück in das System der Philosophie gehört, dahin nämlich, wo das theoretische Denken übergeht in den Willen, um durch die Handlung als eine reale Bewegung das Subjekt als seiendes, aber vereinzeltes mit der Totalität des Seienden tatsächlich zu vermitteln. Da nun aber allerdings das Handeln die Ineinsbildung des Allgemeinen und Einzelnen in keinem gegebenen Zeitpunkte vollendet, so genügt es ebenfalls nicht, und der Geist erhebt sich auf den Standpunkt der absoluten Idee, auf welchem er den ganzen Widerspruch, jenen Rest, der im Versuche der realen Lösung unüberwunden bleibt, miteingeschlossen, als einen in der unendlichen Bewegung des Universums ewig sich lösenden, vor seiner Lösung schon gelösten erkennt So im Bewußtsein vollzogen heißt die absolute Idee absoluter Geist. Unmöglich kann nun aber, wie soeben schon berührt ist, die erste unter den Formen, welche diese absolute Lösung stufenförmig aufsteigend sich gibt, die des spekulativen Denkens sein. Weiße sieht sie als die erste und ärmste deswegen an, weil er voraussetzt, daß das Logische nicht das Wesen der Dinge selbst sei, daß das Denken das Besondere, Einzelne, Endliche nicht wahrhaft begreife, sondern ihm das Allgemeine nur „anhefte", daß daher die moderne Philosophie Akosmismus sei. Daher sucht er eine Form, in welcher das Allgemeine und Einzelne absolut, nicht bloß äußerlich verschmolzen sein soll. Diese soll die Schönheit (und höher die Gottheit) sein. Allein eben weil in Wahrheit das Einzelne nie das Ganze sein kann, weil auch das von ab-

solutem Gehalt durchdrungene Subjekt der Totalität als einzelnes gegenüberstehen bleibt, weil dieser Widerspruch auch durch das Handeln nicht völlig gelöst wird, so kann nur eine Form, welche diesen Widerspruch noch nicht mit der Strenge des Gedankens ergründet und zu lösen versucht hat, sich mit jenem Schein einer Lösung durch Verschmelzung der Gegensätze in eine sinnliche Gestalt begnügen, wie dies das Schöne tut. Eben darum steht aber auch die Religion noch unter dem Schönen, weil sie nicht einmal zu diesem Schein als Schein sich erhebt, sondern stoffartig alles Ernstes glaubt, es gäbe Individuen, die zugleich Individuen und schlechtweg das Absolute seien, der Widerspruch sei also unmittelbar sinnlich gelöst. Die letzte Lösung aber ist eben nur da, wo das Subjekt jenen Widerspruch in seiner Strenge denkt und denkend aufhebt. Der Philosoph bleibt nun freilich ein Einzelner in Fleisch und Blut, aber er begreift sich auch als diesen Einzelnen im Ganzen und Allgemeinen als Glied desselben; er muß sterben, weil er dennoch Einzelner bleibt, aber auch darüber erhebt er sich, weil er den Tod als notwendigen Akt des Allgemeinen gegen das Einzelne begreift. Soll denn dagegen vielmehr dies die letzte Lösung sein, wenn ich mir vorstelle: ich zwar bleibe, wie ich auch das Allgemeine denkend bin, doch dieser Einzelne, aber über den Wolken ist Einer, der auch ein Einzelner und doch zugleich real das absolute Ganze ist? Dahin kann der Philosoph nicht zurück, und dies ist die Hauptsache: wenn das Subjekt einmal so weit ist, um den Gegensatz des Allgemeinen und Einzelnen in seiner Schärfe zu denken, so kann es ihn nicht mehr in der Form der Unmittelbarkeit, welche das Schöne ist, lösen, sondern der durch die Vermittlung des Denkens erfaßte Gegensatz kann nur durch dieselbe Vermittlung gehoben werden, wird aber dadurch auch tiefer gelöst, und wenn nach einem bekannten Gesetze allerdings auch Vermittlung wieder in Unmittelbarkeit erlischt, so ist dies doch in diesem Sinne hier durchaus nicht anzuwenden. Die gemeine Erfahrung zeigt, daß die philosophische Bildung später ist als die ästhetische, daß das philosophische Denken die Unmittelbarkeit der ästhetischen Anschauung, der erfindenden Phantasie in dem denkenden Subjekte aufhebt (worüber Schiller so aufrichtig klagt) und daß ebenso ganze Zeitalter, in denen die Spekulation und Kritik herrscht, die Frische des künstlerischen Schaffens und des unmittelbaren Kunstgenusses verlieren. Weiße bestimmt nun (Paragraph 9) die Schönheit als die aufgehobene Wahr-

heit, sie ist aber vielmehr, wie sich im folgenden Systeme weiter begründen wird, die noch nicht vorhandene Wahrheit, d. h. die noch nicht vorhandene spekulative Erkenntnis, und es kann hier in der Einleitung gegen seine Bestimmung ganz einfach die Kantische gesetzt werden, daß das Schöne wesentlich in einer Übereinstimmung der Form eines Gegenstandes in der Auffassung desselben vor allem Begriff mit dem Erkenntnisvermögen bestehe. Das Schöne ist demnach keineswegs mehr, sondern weniger als das Wahre. Weiße setzt das Irrationale, d. h. das Sinnliche hier, wie in der Stellung, die er dem Inhalte der Theologie, d. h. dem anthropomischen Gotte gibt, höher als das Geistige; das Vorstellen und Anschauen ist ihm reicher als das Denken. Den Vorwurf, den er von diesem Standpunkte gegen Hegel erhebt, daß durch das Aufsteigen des Systems von der Schönheit zur Wahrheit jene als eine verhüllte Wahrheit erscheine und daß demnach immer der Begriff im Schönen die Hauptsache wäre, hat Danzel weiter ausgeführt, und wir werden darauf zurückkommen. Hier ist vorläufig nur zu sagen, daß jedem von selbst einleuchten muß, wie dieser Vorwurf vielmehr gegen Weiße zu erheben ist, der, wie er bei dem Schönen ankommt, bereits den als Begriff fertigen Begriff mitbringt. Er mag sehen, wie er ihn wieder auslöscht, wenn er ihn schon hat. Der noch nicht gedachte, der noch nicht enthüllte Begriff als Grundlage des Schönen hebt dessen Selbständigkeit nicht auf; es liegt in jeder niederen Form unentbunden die höhere, und die niedrigere bleibt um dieser Zukünftigkeit willen dennoch bestehen. Was aber das Andere begreift, ist das Höhere. Weiße sucht das Schöne in der Ästhetik zu begreifen; das, womit er begreift, der Begriff, gehört also, wo er als solcher Gegenstand wird, in eine höhere Sphäre. Nach Hegel und nach Weiße liegt dem Schönen das Wahre zugrunde, nach Hegel das objektiv, das noch nicht begriffmäßig gedachte Wahre, nach Weiße das vorher bereits gedachte Wahre: wie? und Weiße darf Hegel vorwerfen, daß er die Schönheit in Wahrheit zerpflücke, was ja eben umgekehrt Hegel ihm vorzuwerfen hat? Wenn nun Hegel weiterhin den begreifenden Gedanken höher stellt als das nicht begreifende Anschauen, so folgt daraus keineswegs, daß er die einzelne Umbildung des einzelnen Kunstwerks in einen Gedankenbau, das Aufsuchen der in ihm verborgenen Wahrheit wohlweis über dieses Kunstwerk setzt; davon nachher an seinem Orte.

§ 6

Jeder philosophischen Wissenschaft außer der Metaphysik steht eine empirische Sammlung desjenigen Stoffs, welchen jene begreifend durchdringt, zur Seite. Beide stehen zueinander in dem doppelten Verhältnisse: die philosophische Wissenschaft erhält den Stoff von der Empirie und bildet ihn um in den freien Gedanken und seinen Organismus, zugleich bestätigt und regelt sie die von dem Standpunkte der letzteren schon gefundenen, den massenhafter belassenen Stoff ordnenden allgemeinen Bestimmungen, und so gestaltet sich diese als Erfahrungswissenschaft. Durch die erstere Seite des Verhältnisses ist aber jene keineswegs genötigt, ihre Gründung aufzuschieben, bis aller Stoff gesammelt ist; vielmehr entsteht sie mit Notwendigkeit, sobald die Erfahrung selbst in einer gegebenen Masse von Stoff das Gesetz zu suchen und zum zusammenhängenden Denken aufzusteigen befähigt und getrieben ist; durch die zweite Seite ist die Erfahrungswissenschaft nicht an die philosophische gebunden, sondern besteht frei neben ihr. So steht der Ästhetik die Kunstgeschichte zur Seite.

Die Einleitung hat, nachdem sie von der Stellung der Ästhetik zu den umgebenden Wissenschaften gehandelt, noch ein Verhältnis zweier, wie es scheint, verschiedenartiger Bestandteile innerhalb der vorliegenden Wissenschaft selbst, dem stoffartigen nämlich und dem spekulativen, ins Auge zu fassen. Der Paragraph geht zu diesem Zwecke von der allgemeinen Parallele aus, welche sich durch das ganze System der philosophischen Wissenschaften hindurchzieht; wie der Ästhetik die Kunstgeschichte, so steht der Naturphilosophie die Naturgeschichte, der Lehre vom subjektiven Geist die empirisch sammelnde Anthropologie und Psychologie, Sprachwissenschaft usw., der Lehre vom objektiven Geiste das positive Recht, die Verwaltungswissenschaft, die Geschichte, der Lehre von der Religion die Theologie, der Philosophie selbst die Geschichte der Philosophie zur Seite. Das Verhältnis zwischen der philosophischen und empirischen Behandlung eines Gegenstandes faßt der Paragraph

zunächst nur als ein historisch gegebenes Wechselverhältnis. Daß und warum der ganze Gegensatz nur ein relativer ist, davon berührt der folgende Paragraph den objektiven Grund. Es wäre aber längst an der Zeit, den ganzen Gegensatz auch nach der subjektiven Seite gründlich zu prüfen und den Übermut sowohl der Empiriker als der abstrakten Philosophen zurückzuweisen. Es wäre darzutun, daß es genau genommen gar keine bloße Empirie gibt, es wäre zu zeigen, wie dem erfahrungsmäßigen Vorfinden der Gedanke, wenn auch nur als Instinkt des Suchens und Findens, schon vorausgeht, dem Beobachten wesentlich involviert ist und eben daher als Resultat desselben hervortritt. Es wäre umgekehrt darzutun, z. B. an dem Exempel der spekulativen Theologie der älteren Hegelschen Schule, wie die Philosophie sich verirrt, wenn sie gewisse Resultate der geschichtlichen Prüfung nicht abwartet oder aus Geringschätzung der kritischen Empirie nicht aufsucht. Daß überhaupt jede philosophische Wissenschaft die Erfahrung, die Ansammlung des von ihr zu durchdringenden Stoffes als bis zu einem gewissen Punkte gelangt voraussetzt, wiewohl sie diesen Ausgangspunkt, sowie sie entsteht, aufhebt, ist durch die neuere Philosophie gehörig nachgewiesen. Vgl. über das ganze Verhältnis Hegels Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, Einleitung. Ihre Entstehung ist möglich, wenn der Stoff so weit gesammelt ist, daß die Empirie selbst vermöge des zwar nicht reinen, doch teils sinnreich überschauenden, teils scharfsinnig reflektierenden Denkens, das ihr involviert ist, gewisse allgemeine Standpunkte, Gesetze, Einteilungen findet, welche die reine Philosophie reizen, den Gedanken in seiner reinen Allgemeinheit und Notwendigkeit in dieses Gebiet hineinzutreiben. Die unabschließbare Natur der Erfahrung, welche eine unendliche Reihe einzelner neuer Entdeckungen in Aussicht stellt, darf sie von ihrem Unternehmen nicht abschrecken; sie darf und soll das Zutrauen haben, daß sie zu entscheiden vermag und daß ihre Resultate gesichert sind, wie sehr auch die Erfahrung den Stoff noch erweitern mag. Das beste Beispiel bietet die Ästhetik selbst. Sie war in dem Augenblicke möglich, als Schelling das Prinzip der Einheit des Idealen und Realen gefunden hatte. Dies war zunächst nur die metaphysische Voraussetzung ihrer Möglichkeit, doch selbst der metaphysischen Entdeckung mußte jene künstlerische Anschauungsweise der Natur und jener plastische Sinn vorausgegangen sein, den namentlich Winckelmann geweckt hatte. Wirk-

lich konnte aber die Ästhetik allerdings erst werden, als eine geistvolle Kritik an der Hand der sinnvollen Empirie, der unbefangenen Anschauung das große Hauptgesetz der Kunstgeschichte, den Gegensatz des Klassischen und Romantischen, entdeckt hatte. Schelling selbst spricht diesen Dualismus als leitenden Gedanken aus (Vorles. über die Meth. d. akad. Stud. S. 319). Nun erst konnte der allgemeine Begriff des Schönen, zu dessen Feststellung zunächst jene Metaphysik die Bedingung enthielt, als Seele der wirklichen Schönheit systematisch durch die Stufen seiner Realität verfolgt werden. Zugleich hatte die Empirie und Kritik eine anderweitige Masse von Stoff gesammelt, den diese Arbeit als gegeben voraussetzte. Nun ist allerdings seit den ersten systematischen Durchführungen der Ästhetik unendlich viel Stoff einzelner neuer kunstgeschichtlicher Entdeckungen gesammelt worden und wird in alle Zukunft gesammelt werden, z. B. über einzelne Tempel des Altertums, über die vorgotischen Baustile, über die Entstehung des gotischen usw. Allein die Ästhetik konnte auf die klare Erkenntnis des wesentlichen Unterschieds im Grundcharakter zwischen dem Stile des Mittelalters und des klassischen Altertums in der Baukunst (wie in den anderen Künsten) ihre Entwicklung des Ideals begründen ohne Furcht, durch neue Entdeckungen in ihren Hauptresultaten gestört zu werden. So scheint, um noch ein Beispiel anzuführen, die historische Untersuchung gegen das strenge Gesetz der Farblosigkeit, das die Ästhetik auf das Wesen der Plastik und weiter zurück auf das bis dahin geschichtlich Bekannte gegründet hatte, zum Teil umgestoßen zu haben. Allein die Tatsache, daß die Griechen Statuen farbig behandelten, stößt ein auf das Wesen einer Kunstgattung richtig zurückgeführtes Gesetz nicht um. Vielmehr ist die Kenntnis dieses Gesetzes für den echten Historiker ein Reiz, zu unterscheiden zwischen den roheren und reineren Produkten jener Kunst, und die sparsamen Andeutungen von Farbe, die man bei den letzteren gefunden hat, stehen noch nicht in Widerspruch mit jenem Gesetze. Schwierig ist hier am meisten die Frage über Farbe oder Farblosigkeit des Auges. Darüber an seinem Orte mehr. Neue Zeiten werden ferner neue Kunstformen schaffen, die den Begriff nötigen werden, sich nach dieser Seite zu erweitern; ist aber die Entwicklung des Begriffs als bewegenden Prinzips der bisherigen Kunstgeschichte richtig dargestellt, so muß sie auch nach dieser Seite eine Perspektive in die Zukunft mit sich führen, welche die Probe der Erfahrung bestehen wird.

Die entsprechende Erfahrungswissenschaft von ihrer Seite entlehnt von der bereits begründeten philosophischen Wissenschaft eine strengere Sichtung und Bindung der allgemeinen Standpunkte, welche das ihr inwohnende, wiewohl nur diskursive Denken schon gefunden hat, besteht aber in ihrer Unabhängigkeit fort. Wie notwendig diese Freiheit der Empirie in ihrer Trennung von der Spekulation, wie heilsam für beide Teile, wie förderlich selbst für den möglichen Grad der Vereinigung beider, braucht hier nicht dargetan zu werden.

§ 7

Die philosophische Wissenschaft hat aber die Ansammlung von empirischem Stoffe bis auf einen gewissen Punkt deswegen abzuwarten, weil der allgemeine Begriff eben in demselben seine Wirklichkeit hat. Wenn sie daher diesen, von der Empirie ausgehend, aber diesen Ausgang wieder aufhebend, im Elemente des Gedankens frei erzeugt hat, so muß sie ihn als Grund seiner Wirklichkeit weiter entwickeln, in die Gegensätze seines geschichtlichen Daseins verfolgen, und so nimmt sie den durch die Erfahrung gegebenen Stoff wieder auf, jedoch nicht nur als einen begriffenen und daher in seinem Wesen umgewandelten, sondern ebendaher auch in seiner Ausdehnung beschränkt auf die für das Entwicklungsgesetz schlechthin bezeichnenden Momente. Die Ästhetik verhält sich daher in diesem Teile ihres Inhalts zur Kunstgeschichte wie die Philosophie der Geschichte zur Geschichte.

Der Paragraph nennt den objektiven innern Grund, warum der reine Begriff sich erst bildet, wenn der erfahrungsmäßige Stoff bis auf einen gewissen Punkt gesammelt ist, wobei freilich ein subjektives Moment vorausgesetzt ist, das Bedürfnis der Erinnerung nämlich. Das heißt: das allgemeine Wesen oder der Begriff des Schönen an sich ist wirklich in der Geschichte der Kunst. Derselbe ruht zugleich als Möglichkeit, sich in der Form des Denkens zu fassen, in dem Geist, welcher, wie er auch übrigens sich schon als philosophischer ausgebildet haben mag, in dieser Richtung wenigstens noch nicht begonnen hat zu philo-

sophieren. Hier tritt das subjektive Bedürfnis der ἀνάμνησις ein; das Urbild tritt im Subjekte erst nach reicherer Anschauung des Abbilds hervor ins Bewußtsein. Es würde dies aber nicht, wäre das Abbild nicht wirklich das Abbild, oder vielmehr wissenschaftlicher ausgedrückt mehr als dies: die objektive Wirklichkeit des, nur noch nicht in der Form des reinen Begriffs gedachten, Urbilds. Dieser subjektive Anstoß hebt sich aber durch die wirkliche Bildung des Begriffs wieder auf, der Ausgang von der Erfahrung wird überwunden, der Begriff erzeugt sich selbständig. Dann erst kehrt sich das Verhältnis wieder um, der reine Begriff entwickelt sich und breitet sich aus, und der zuerst in der Erfahrung vorgefundene Stoff wird wieder aufgenommen, denn die Entwicklung und Ausbreitung des Begriffs ist eben die Geschichte dessen, was durch ihn begriffen ist. Dieser Stoff ist aber jetzt ein Anderes geworden; der Begriff verliert seine Freiheit, das Element des reinen Denkens, nicht, indem er sich in dieses Reich der scheinbaren Zufälligkeit hineinarbeitet, er tilgt vielmehr am Stoffe die Unmittelbarkeit und begreift ihn als die notwendige Wirklichkeit des Begriffs, worin die Gegensätze, welche logisch in diesem liegen, als Zeitfolge hervortreten. Es wird sich dies bewähren, wenn sich der Begriff des Schönen als Phantasie in die großen geschichtlichen Gegensätze des Ideals aufschließen und der Begriff der einzelnen Künste die verschiedenen Zweige, die in ihm enthalten sind, als geschichtlich nacheinander hervortretende darstellen wird. Diese Umwandlung des Stoffs ist aber zugleich wesentlich eine Zusammenziehung der Masse auf die bedeutenden Hauptmomente, auf jene großen Übergänge und durchgreifenden Formen in der Kunstgeschichte, worin sozusagen ihre Seele an die Oberfläche tritt. Nicht zur Kunstgeschichte, sondern zur Philosophie der Kunstgeschichte breitet sich die Ästhetik aus. Alles, was die Bedeutung des wesentlich Bezeichnenden nicht hat, bleibt als rein positiv der Kunstgeschichte aufbehalten. Über den Gegensatz des Positiven und des Philosophischen ist hier nur so viel zu bemerken. Ganz streng genommen gibt es allerdings gar nichts rein Positives; das sogenannte Positive entsteht dadurch, daß, was in seiner Sphäre aus Naturgesetzen oder Geistesgesetzen allerdings begreiflich wäre, in der Verwachsung von Bedingungen, in welche es mit Erscheinungen aus andern Sphären verschlungen ist, sich mit Anderweitigem vermischt, auf dessen Erklärung die Wissen-

schaft, wenn sie es eben nur mit dieser Sphäre zu tun hat, sich jetzt nicht einlassen kann. Das Schöne, dessen Begriff hier Aufgabe ist, bietet zugleich als Kunst das passendste Beispiel. Daß irgendein Kunstwerk gerade in einem gewissen Jahre, unter gewissen räumlichen und andern Bedingungen entstand, dies ist, sobald man die äußere Geschichte des Volkes, das es hervorbrachte, bis auf ihre ursprünglichsten Grundlagen verfolgt, die politische Geschichte samt ihren Hülfswissenschaften hinzuzieht und weiter erwägt, daß auch diese sich bis auf letzte notwendige und begriffsmäßige Grundlagen verfolgen lassen, keineswegs etwas Zufälliges. Die Kunstgeschichte aber, wiewohl sie mit allen konkreten Bedingungen des Volkslebens sich lebendig durchdringen muß, kann dies doch so weit keineswegs verfolgen, noch weniger die Philosophie der Kunstgeschichte als Teil der Ästhetik; sie läßt sich daher nur auf diejenigen Kunstwerke und ihre historischen Bedingungen ein, in welchen die letzteren so günstig zusammenwirkten, daß das reine Wesen der Kunst bedeutungsvoll hervortrat, führt auch sie nicht in historischer Weise auf, sondern hebt nur das Allgemeine in ihnen hervor; alles übrige aber ist für sie ein Zufälliges, was sie als bloß Positives der Kunstgeschichte überläßt; auch diese aber trifft noch eine Auswahl und weist das Übrige an das Geschäft der bloßen Stoffsammlung, in welcher die Zufälligkeit das Herrschende ist und daher ein bloßes Aggregat zustande kommt. Übrigens hat bekanntlich die Bezeichnung: positiv noch eine andere Bedeutung; sie bezeichnet nicht bloß das, was in das Wissen aufgenommen wird, als ein Zufälliges, das einmal so und nicht anders ist, sondern auch das, was das Empfinden und Wollen der Völker durch Autorität beherrscht, d. h. ohne sich zu beweisen. Die letztere Bedeutung des Worts gehört nicht hierher. Hettner (Gegen die spekulative Ästhetik s. Wigands Vierteljahrsschrift 1845, B. 4) bekämpft die hier ausgesprochene Ansicht über das Verhältnis der Ästhetik und Kunstgeschichte. Er verlangt eine völlige Aufhebung ihrer Trennung. Dies ist aber sowohl gegen das Naturgesetz der Teilung der Kräfte, als gegen das Arbeitsgesetz der Geschäfte. Der Sammler, der Geschichtschreiber und der Philosoph arbeiten an einem Ziele, aber auf verschiedenen Wegen. Der erste schafft dem zweiten den Stoff in die Hände, und dieser übergibt ihn, schon ausgelesen und verarbeitet, zur letzten geistigen Umbildung dem dritten. Der dritte gibt dem zweiten

die Idee in einzelne Maximen, Einschnitte, Standpunkte umgesetzt, der zweite überliefert diese dem ersten, wo sie nur noch als Instinkt und Takt des rechten Suchens wirken. Aber welches Monstrum würde die Ästhetik, wenn sie den ganzen Stoff des ersten oder auch nur des zweiten, alle Jahreszahlen, Namen, Orte aufnehmen würde, und wohin würde sich die Geduld, der Stoffsinn der letzteren verflüchtigen, wenn sie streng philosophierten?

§ 8

Die Geschichte der Ästhetik als Wissenschaft ist in das System selbst in der Weise aufzunehmen, daß die bedeutendsten Gedanken, welche in ihr hervorgetreten sind, als Momente desselben sich einreihen. Es kann dies nicht in dem Sinne vollzogen werden, in welchem die gegenwärtige Philosophie es als Gesetz des Verhältnisses zwischen der Geschichte der Philosophie und den Stufen der logischen Idee aufstellt; denn nicht nur ist die Ästhetik als Wissenschaft zu neu, um eine solche Reihe von Prinzipien darzustellen, sondern es kann überhaupt, was von den Grundlagen der philosophischen Systeme gilt, nicht ebenso auf die abgeleiteten Teile angewandt werden. Nur ungefähr und teilweise läßt sich die logische Folge der Begriffsmomente in der Metaphysik des Schönen mit der geschichtlichen Folge der hierüber vorgebrachten Gedanken zusammenstellen; im übrigen reihen sich dieselben ohne besondere Rücksicht auf ihre zeitliche Ordnung allerdings in das System so ein, daß sie, ihres Anspruchs auf erschöpfende Bedeutung entkleidet, als Glieder sich zur Totalität des Begriffs zusammenfügen.

Hegels wichtige Entdeckung, daß man, wenn die Grundbegriffe der in der Geschichte der Philosophie erschienenen Systeme dessen entkleidet werden, was ihre äußerliche Gestaltung, ihre Anwendung auf das Besondere u. dgl. betrifft, die verschiedenen Stufen der Bestimmung der Idee selbst in ihrem logischen Begriffe erhält, wird selbst von denjenigen in ihrer allgemeinen Wahrheit nicht verworfen, welche

ihre durchgängige Richtigkeit bestreiten. Es ist klar, wieviel gewonnen würde, wenn sich in derselben Weise die Geschichte der Ästhetik in die Ästhetik aufnehmen ließe. Allein es versteht sich, daß, was von der Metaphysik gilt, nicht ebenso von den besondern Disziplinen ausgesagt werden kann. Es kann z. B. eine Philosophie ein verhältnismäßig schon reiches und erfülltes metaphysisches Prinzip aufgestellt haben, und da die Ästhetik eine der richtigsten Proben einer Metaphysik ist, so sollte man erwarten, daß ein ebenso konkretes ästhetisches Prinzip sich hier finden lasse, das sich von selbst im System da einreihe, wo zuerst die Grundidee in ihrer weitesten Allgemeinheit vorangestellt wird, dann die abstrakteren Momente ihrer Entwicklung sich in ihre Gesamteinheit zusammenfassen. Allein die Zeit, worin jene Metaphysik entstand, kann so wenig Interesse für das Ästhetische gehabt haben, daß diese ihre Folgerungen nach dieser Seite nicht zog, sondern nichts oder nur arme Bestimmungen hierüber vorzubringen wußte. Aus Spinozas Prinzip, aus der Leibnizschen Monadologie öffnen sich große Aussichten in das Schöne, allein das Interesse lag ferne. Von Kants und Fichtes Subjektivismus ließen sich tiefe Gedanken über das Komische erwarten, allein Kant gibt so gut als nichts, Fichte gar nichts. Umgekehrt finden sich bei Aristoteles, der über das allgemeine Wesen des Schönen nur gelegentliche Winke gibt, treffliche Gedanken über das Wesen des Komischen und Tragischen, die doch zu den erfülltesten in der Metaphysik des Schönen gehören; denn Aristoteles hatte eine große reale Kunstwelt vor sich, deren konkrete Betrachtung ungesucht die gediegensten spekulativen Ideen darbot; und so treten auch jene Gedanken freilich nur bei Gelegenheit der Untersuchung bestimmter Kunstgattungen hervor. Es ist hier jedoch nicht die Rede von der Ungleichheit der geschichtlich vorhandenen ästhetischen Untersuchungen mit sich selbst in betreff ihrer Leistungen in der realen Kunstsphäre verglichen mit denen in der Metaphysik des Schönen; denn wie Hegel ein Entsprechen der geschichtlichen Prinzipien und der Stufen des Begriffs nur in Beziehung auf die Logik behauptet, so kann auch hier die Frage nur die sein, ob sich ein solches Entsprechen in Beziehung auf den ersten Teil der Ästhetik, den allgemeinen Begriff des Schönen nämlich und seine Stufen, finden lasse. Praktische Bemerkungen über die Kunst fehlen da am wenigsten, wo die allgemeinen Prinzipien noch am dürftigsten sind: bei den Alten.

Um die letzteren aufzusuchen, bedurfte es erst der Anerkennung der Selbständigkeit des Schönen, und dies konnte im Altertum, wo die Kunst mit dem ganzen Leben so unteilbar verflochten war, noch gar nicht eintreten. Die neuere Zeit dagegen mußte, nachdem sie diese Trennung vorgenommen, erst aus dem subjektiven Idealismus zum objektiven fortgeschritten sein, ehe sie eine ganze Ästhetik bauen konnte; sie war erst seit Schelling möglich, und wir haben das erste System der Ästhetik aus Solgers Hand. Diese Wissenschaft ist also auch viel zu neu, um eine logisch sich aufbauende Reihe geschichtlicher Prinzipien darzubieten.

Dagegen ist ein ungefähres Entsprechen allerdings in folgender Weise zu bemerken. Die Metaphysik des Schönen, der erste Teil der Ästhetik, handelt zuerst von der einfachen Schönheit vor ihrer Spaltung in die kontrastierenden Formen des Erhabenen und Komischen. Der Begriff des Schönen zerfällt in die Momente: Idee, Bild, Einheit beider. Man erkennt sogleich, daß dem ersten Momente der platonische Standpunkt entspricht. Das zweite, die sinnliche Gestalt: hieher könnte man außer einzelnen Bestimmungen über die Form, welche Plato, Aristoteles, die Neuplatoniker bieten, die reichen empirischen Bemerkungen des spätern Altertums ziehen, wenn sie nicht wesentlich auf die wirkliche Kunst sich bezögen, von der hier noch nicht die Rede ist; wohl aber gehören hieher die sensualistischen, in ihrer Grundlage materialistischen Reflexionen der Engländer des vorigen Jahrhunderts, also der Anfänge der modernen Ästhetik. Das dritte Moment, die Einheit von Idee und Bild: hier tritt Baumgartens schwankende Definition ein, aber Kant wirft aus ihr alles heraus, was objektiv sein sollte, und die Parallele der geschichtlichen mit der logischen Ordnung ist unterbrochen. Die wahre Erfüllung des von Baumgarten schwankend Umrissenen gibt die neuere Philosophie seit Schelling, und diese tritt dann ganz am rechten Orte bei diesem dritten, konkretesten Momente ein, wo sich dann bestätigt, daß sie auch die erste noch abstrakte Bestimmung, die der Auseinandersetzung jener drei Momente voranging, dargeboten hat. Den Abschluß dieses Abschnitts bildet die Darstellung des subjektiven Eindrucks des Schönen, und hier widerfährt Kant sein Recht. Es folgt der zweite Abschnitt, der die kontrastierenden Formen des Schönen zum Inhalt hat, zuerst das Erhabene. Einen Teil dieser Form hat Kant aufs tiefste erfaßt, und der Rigorismus der subjektiven geistigen Gesetzgebung gegen den sinnlichen Impuls erklärt, warum

diese Philosophie um den Begriff des Erhabenen, nicht ebenso um den des Komischen sich verdient machte, während sie doch zu der Ergründung des letzteren so wesentliche Bedingungen enthielt. Dagegen verläßt sie uns völlig in der höchsten Form des Erhabenen, dem Tragischen, um der neueren spekulativen Philosophie, welche hier allein die hinreichend gerüstete ist und die erwähnten Winke des Aristoteles erst zu benützen vermag, Platz zu machen. Die zweite Form des ästhetischen Kontrasts nun, das Komische, hat allerdings seit den Anfängen der Ästhetik in der neueren Zeit die Aufmerksamkeit in hohem Grade in Anspruch genommen; einzelne treffende Gedanken, wie schon der glückliche Wurf des Aristoteles, liefern gediegene Bausteine, allein Bedeutendes und Zusammenhängendes konnte erst geleistet werden in der neuesten Zeit, denn wie die Komödie in der Poesie, so ist der Begriff des Komischen die letzte nnd höchste Frucht in der Ästhetik. Jean Paul, der hier so fruchtbare Vorarbeit geliefert hat, steht nach der Grundlage seiner ganzen geistigen Stimmung zwar auf dem subjektiv-idealistischen Boden Kants und Fichtes, aber er ist als Humorist ebenso realistisch, oder richtiger, er befindet sich mitten in dem unversöhnten Widerspruch beider Standpunkte. Indem die Philosophie Schellings und Hegels diesen Widerspruch begreift und löst, wird eine methodische Durcharbeitung des Begriffes möglich, allein Hegel ist hier noch zu substantiell, wie in der Staatslehre, und wird ungerecht gegen den Humor. Die freie Fortbewegung seiner Schule hatte die Aufgabe, hier die letzte Hand anzulegen; Ruges und Weißes Verdienste sind bekannt, und so faßt sich die Spitze des Begriffs mit der Spitze der in der Zeitfolge letzten historischen Bewegungen zusammen.

Obwohl nun im zweiten und dritten Teile des Systems, die von der Wirklichkeit des Schönen handeln, ein solches Entsprechen gar nicht mehr zu verfolgen ist, so lassen sich doch im Einzelnen wenigstens gewisse Andeutungen eines Parallelismus aufzeigen. Dabei fällt der erste Abschnitt des zweiten Teils, die Lehre von der Naturschönheit, sogleich weg. Diese ist noch am wenigsten angebaut und gibt ganz ein Bild des Zurückbleibens der Philosophie hinter ihrer Aufgabe, die Naturwissenschaften zu durchdringen. Hegel bietet treffliche Anfänge, ist aber äußerst unvollständig. Der zweite Abschnitt dagegen, die subjektive Wirklichkeit des Schönen als Phantasie, verdankt der subjektiven Philosophie Kants, die hier freilich über ihre Grenzen vordrang, gewisse unvergleichlich

treffende Gedanken über das Genie, die für immer Bahn gebrochen haben. Die Phantasie breitet sich aus zur Phantasie der Völker; eben an die Kantsche Schule hängt sich hier die epochemachende Entdeckung des Gegensatzes zwischen klassisch und romantisch; Schillers und der Schlegel Verdienste finden hier ihre Stelle. Der dritte Teil enthält die Lehre von der Kunst. Obgleich nun in dieser adäquatesten Wirklichkeit des Schönen vorzüglich die Untersuchungen der alten Philosophie sich bewegten, so ist doch weder über den Grundbegriff der Kunst, noch über die Gliederung der Künste von ihnen eine zusammenhängende Leistung zu erwarten; zudem mußten die zwei Künste Malerei und Musik schon deswegen in ihrer Betrachtung zu kurz kommen, weil sie wirklich als Künste selbst noch gar nicht in die Tiefe ihres Wesens gestiegen waren. Großes und Ganzes konnte hier vielmehr erst die moderne Philosophie ausführen, denn die Kunst ist subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen; sie zu begreifen, bedarf es einer Philosophie, deren Prinzip Einheit des Subjektiven und Objektiven und deren Werk Durchführung dieser Einheit ist. Demnach ist in diesen Teilen wenigstens so viel Parallele zwischen der Ästhetik und der Geschichte der Ästhetik, daß das subjektivere Gebiet von der Philosophie des Subjektivismus, dasjenige, welches von da den Übergang zum Objektiven darstellt, von den das Spekulative ahnenden Ausläufern dieser Philosophie, dagegen das objektivste und zugleich subjektivste Gebiet nur von der spekulativen Philosophie ergründet werden konnte. Indem durch diese schließliche Leistung das ganze System sich vollendet, ist allerdings die Bemerkung zu § 7 noch dahin näher zu bestimmen, daß diese systematische Ergründung und Durchführung erst möglich war, nachdem der Stoff bis auf den Punkt gesammelt vorlag, wo eine ganze lange Kunstbildung samt einer Summe der auf ihre Beurteilung gerichteten vereinzelten Leistungen der Kritik und der Kunstgeschichte abgeschlossen war. Was im Gedanken als ein Ganzes auferstehen soll, muß als Ganzes in der Wirklichkeit abgeblüht sein. Die Verwelkung wirft aber neue Blüten in den empfänglichen Boden; eine neue Kunstwelt ist, „wenn das schon Gebildete wieder Stoff geworden sein wird", in unbestimmter Zukunft zu erwarten und nach ihr eine neue Ästhetik; die Ästhetik, wie sie jetzt eine fertige Welt abschließt, muß nur den Ausblick in diese Zukunft der Kunst sowohl als ihrer Wissenschaft, wie oben schon bemerkt wurde, offen halten, und dies wird einst ihre Probe sein.

Erster Teil.

Die Metaphysik des Schönen.

§ 9

Die Metaphysik des Schönen entwickelt den Begriff des 1
Schönen in seiner reinen Allgemeinheit, abgezogen von seiner Verwirklichung, durch die Gesamtheit der Momente, welche überall, wo Schönes wirklich wird, mit Notwendigkeit hervortreten, weil sie in der ideellen Einheit des Begriffs an sich so enthalten sind, daß sie einander fordern. Es ist dies insofern 2
eine Abstraktion, welche nur die Wissenschaft vollzieht, als der reine Begriff als solcher kein objektives Dasein hat; derselbe ist aber darum keineswegs als eine bloße Form des subjektiven Denkens anzusehen, sondern er selbst ist der Grund und Inhalt seiner Wirklichkeit. Das Andere, was in dieser hinzukommt und eine Reihe neuer Unterschiede mit sich bringt, wird sich als ein solches erweisen, wodurch dieser Satz keineswegs aufgehoben wird.

1) Der reine Begriff ist keine leere Allgemeinheit, sondern in sich schon eine Gesamteinheit von Momenten. Diese Momente, welche wesentlich schon in dem Begriff als ideelle Einheit enthalten sind, treten eben deswegen überall, wo er sich verwirklicht, hervor. Wo irgend Schönes sich realisiert, da realisiert sich auch Erhabenes und Komisches, weil diese Momente schon im Begriffe sich gegenseitig fordern und setzen.

2) Dagegen wird von dem Punkte an, wo der Begriff in seine Wirklichkeit übergeht, eine Reihe neuer Unterschiede hervortreten. Dar-

aus scheint zu folgen, daß zwischen dem Begriff und seiner Realität ein Wesensunterschied sei, so daß jener im Sinne des formalistischen Denkens der subjektiven Abstraktion zugewiesen würde. Die gegenwärtige Untersuchung setzt diesen Standpunkt überhaupt als überwunden und die Einsicht als vorhanden voraus, daß der Begriff selbst als allgemeine hervorbringende und bewegende Seele in seiner Realität wirklich ist. Nicht die Darstellung des Begriffs, sondern nur die Trennung derselben von der Darstellung seiner Wirklichkeit ist, eben weil diese seine Wirklichkeit ist, subjektive Abstraktion, doch nicht willkürliche, sondern von dem Gesetze der Wissenschaft geforderte. Wenn hiedurch der Begriff für eine Macht erklärt wird, welche selbst der Grund ihres Daseins ist, so wird darum kein spekulatives Phantom aufgestellt. Der Erfolg wird dies im zweiten und dritten Teile des Systems zeigen. Was nun aber das Andere sei, das in der ideellen Allgemeinheit des Begriffs noch nicht enthalten ist, in seiner Verwirklichung hinzukommt und jene Reihe neuer Unterschiede in ihn einführt, wird sich zeigen. Hier nur so viel: dieses Andere ist eine Bedingung der Realität, welche, an sich selbst auch nichts als die Wirklichkeit eines Begriffs, aber eines solchen, der, ursprünglich ein anderer als der der Schönheit, in seiner Entfaltung diesem entgegenkommt und von ihm in seinen Dienst gezogen wird, aber sich in diesem Verhältnis zu ihm als dem Tätigen als das bloß Verwendete und Benützte verhält. So ist es mit jedem Begriffe und seiner Verwirklichung. Er bleibt in dieser das wesentlich Bestimmende, verwendet aber Realitäten, welche übrigens die Wirklichkeit anderer Begriffe sind, zu seinen Zwecken und gibt sich in dieser konkreten Verflechtung eine neue Reihe von Bestimmtheiten. Dies ist der einzige Unterschied zwischen dem Begriff und der Realität. Derselbe ist in der Anmerkung zu § 7 schon berührt, dort aber nur in Beziehung auf dasjenige, was die Ästhetik als zur Masse des rein Positiven gehörig ausschließen muß, während es sich hier um Gestaltungen des Begriffs handelt, welche allerdings wesentlich sind, nur nicht für den ersten, metaphysischen Teil der Wissenschaft. Zu dem Anderen, was nun hier als Bedingung der konkreten Gestaltungen des Schönen genannt ist, gehört aber nicht die Phantasie. Diese wird sich im zweiten Teile als der lebendige Begriff des Schönen selbst erweisen. Dagegen z. B. die Unterschiede der Phantasie als klassische, romantische usw. haben ihren Grund in solchem Anderen: der klimatisch und historisch bestimmte Volkscharakter wird

von dem Schönen in seine Macht gezogen und gibt ihr besondere Formen, die nicht in die Metaphysik des Schönen gehören.

Erster Abschnitt.

Das einfach Schöne.

§ 10

Die Ästhetik lehnt sich an die Metaphysik und setzt als durch 1
diese begriffen die absolute Idee voraus. Die absolute Idee ist die Einheit aller Gegensätze, welche sich in dem höchsten Gegensatze, dem des Subjekts und Objekts, sammeln, der sich durch die geteilte, aber selbst wieder zur Einheit sich zusammenschließende
Tätigkeit des Erkennens und Wollens aufhebt. Diese höchste 2
Einheit ist nicht bloß ein formaler Begriff; sie kann aber auf keinem einzelnen Punkte der Zeit und des Raumes als solche zur Erscheinung kommen, sondern sie verwirklicht sich bloß in allen Räumen und im endlosen Verlaufe der Zeit durch einen beständig sich erneuernden Prozeß der Bewegung.

1) Würde die Ästhetik enzyklopädisch gelehrt, so würde hier nicht vom Schlusse der Metaphysik, der absoluten Idee, mit Überspringung aller Formen des wirklichen Geistes unmittelbar ausgegangen; die Entwicklung käme her von der Betrachtung des subjektiven, dann des objektiven Verhaltens, worein der Geist sich geteilt hat; hierauf eingetreten in die Lehre vom absoluten Geiste, hätte sie die Religion dargestellt als erste und unmittelbarste Form, worin die Einheit aller Gegensätze bloß empfunden und durch die verwechselnde Vorstellung vor das Bewußtsein gebracht wird, und nun wäre der einfache Schritt der, daß entwickelt würde, wie das Empfundene und Vorgestellte vermöge eines durchgreifenden Grundgesetzes als Gegenstand der Anschauung vor den Geist treten soll. Daß dies nur durch die Kunst geschieht, dürfte auch bei diesem Wege nicht unmittelbar hingestellt werden; der Ausgang von der Notwendigkeit des sinnlichen Scheinens müßte auch dann erst durch

viele Mittelglieder weiter gehen, bis erhellen würde, daß dieses sinnliche Scheinen eben ein Werk des hervorbringenden, nicht bloß zusehenden Geistes, der Kunst ist. Da aber die Ästhetik hier nicht im enzyklopädischen Zusammenhang gelehrt wird, so hat sie sich zunächst einfach an das Schlußresultat der Metaphysik anzulehnen und muß dieses als bekannt, ja als anerkannt und als einen geistigen Besitz der Zeit voraussetzen. Die Einleitung zwar durfte hierin vorgreifen, weil sie das Verhältnis der Ästhetik zu den benachbarten Sphären vorläufig zu bestimmen hatte; das System selbst aber hat in dieser Beziehung analytisch zu verfahren: von dem entwickelten Begriffe des Schönen sieht es zurück und, indem es ihm seine Stelle anweist, überschaut es den Gang des Geistes in den Schritten, die er zuletzt noch zurücklegt, um zum Schönen, dann weiter, um über es hinaus zu gelangen. Doch im ersten metaphysischen Teile wird auch dieses Eingehen sich noch in abstrakten, aus den Lehnsätzen synthetisch gewonnenen Bestimmungen bewegen; als ein Tun des konkreten lebendigen Geistes neben anderen Weisen seines Tuns wird das Schöne erst im zweiten Teile sich darstellen. Jenes Resultat der Metaphysik nun, von dem hier ausgegangen wird, ist reiner Pantheismus. Es könnte zweierlei eingewendet werden: entweder, es sei gleichgültig, ob die Ästhetik vom Theismus oder vom Pantheismus aus konstruiert werde, denn das Schöne setze zwar die Immanenz voraus, aber der Theismus habe auch die Immanenz, nur die Transzendenz dazu; oder: es müsse und solle sogar vom Theismus aus konstruiert werden, denn die allein wahre Kunst sei diejenige, welche die persönliche Gottheit feire. Beide Einwendungen verhalten sich so zueinander: die erste versteht die Kunstgeschichte nicht, die zweite mißversteht sie. Der höchste Gegenstand der Kunst ist immer das Absolute; wird dies als persönlicher Gott behauptet, so ist und bleibt, ihn mit seinen Umgebungen und den Erscheinungen seines Eingriffs in die Welt darzustellen, die höchste Aufgabe der Kunst, und dadurch sind alle Fortschritte rein weltlicher Kunst seit der Reformation entweder verkannt oder verdammt. Der Standpunkt der ersten Einwendung verkennt dieselben; er läßt sie zu, da er neben der Transzendenz Immanenz behauptet, aber er muß sie niedrig schätzen. Der Standpunkt der zweiten muß sie verdammen. Es leuchtet ein, daß hievon auch die ganze Stellung der Ästhetik im Systeme abhängt, und daß die Weißesche gefordert ist, sobald man vom Theismus ausgeht. Doch nicht bloß um den Sinn der Kunstgeschichte und um die Stellung

der ganzen Wissenschaft handelt es sich; schon die ganze Begriffsfolge in der Metaphysik des Schönen wird durch die Voraussetzung des Theismus zerstört. Die höchste Einheit des Subjekts und Objekts ist auf keinem einzelnen Punkte der Zeit und des Raums wirklich, aber ein geistiges Gesetz fordert den Schein dieser Wirklichkeit. Der Theismus, wie er sich immer sträuben mag, setzt einen solchen Punkt; dieser Punkt ist Gott, dem bei irgend einiger Konsequenz ein eigener Leib und ein Wohnort vom Theismus zugeschrieben werden muß. Ältere Kirchenlehrer waren so aufrichtig, diese Konsequenz zu ziehen, Tertullian spricht sie aus, die Clementinischen Homilien stellen einen leiblichen Gott als Ideal der Schönheit auf. Die Darstellung dieses Gottes, wie er einmal vorgestellt wird, muß dann für die höchste Aufgabe der Kunst erklärt werden, während die wahre Auffassung solche Versuche als etwas rein Phänomenologisches in die Kunstgeschichte einreiht. Als ein Aufblick zu diesem transzendenten Leibe muß aber dann das Schöne vornherein konstruiert werden. Es ist nicht reiner Schein, es ist Porträtieren eines absoluten Körpers, der ihm freilich niemals sitzt. Der Theismus, der diesen überirdischen Leib begriffsmäßig zu halten sucht, ist gar keine Form der Wissenschaft; er ist ein Versuch des gemeinen Menschenverstands, die Phantasmagorie des Doppeltsetzens zu systematisieren.

2) Die einzige Transzendenz, welche die Philosophie kennt. Die absolute Idee ist ewiger Prozeß. Der Theismus hat einen toten, d. h. einen ein für allemal fertigen, der Pantheismus einen lebendigen Überschuß, und dadurch Raum genug für alle die poetischen Kräfte des Gemüts, die man ihm abstreiten will, Sehnsucht, Hoffnung, Glauben, Beugung vor einer unendlichen Tiefe, die kein Zeitmoment erschöpft. Nicht von diesen Kräften ist aber hier die Rede; der Fortgang der Begriffsfolge wird sich zeigen.

§ 11

Die absolute Idee legt sich in einen Umkreis bestimmter Ideen auseinander, und auch die einzelne bestimmte Idee ist auf keinem gegebenen Punkte des Raums und der Zeit unmittelbar wirklich, sondern sie verwirklicht sich nur in der Vermittlung der unendlichen Zahl und Bewegung der unter ihr begriffenen Wesen.

Der Paragraph bereitet die Ergänzung eines wesentlichen Mangels der Hegelschen Ästhetik vor, wovon nachher. — Die bestimmten Ideen sind die Reiche des Lebens, sofern ihre Wirklichkeit als ihrem Begriffe entsprechend gedacht wird; denn Idee bezeichnet immer den in seiner Wirklichkeit rein und mangellos gegenwärtigen Begriff. Dies reine Dasein stellen aber nur alle diesem Begriff, d. h. dieser Gattung angehörigen Wesen dar, wie jedes in unendlicher Reihe das andere ergänzt, die Mängel des vorhergehenden Zustands im folgenden überwindet. Ist also die Idee das Subjekt im Satze des Paragraphen und wird eine gewisse Art der Wirklichkeit ihr doch abgesprochen, so ist sie in dieser Beziehung bloß gedachte Einheit des Begriffs und der Wirklichkeit, was sogleich hervorzuheben ist.

§ 12

Diese Wirklichkeit der Idee, welche in keinem einzelnen Momente und an keinem einzelnen Orte je vollendet ist, kann in wahrhaft entsprechender Weise nur durch den Gedanken erfaßt werden. Auf zweierlei Weise also ist sie wirklich: im allgemeinen, ewigen Weltverlaufe und im zusammenfassenden Geiste des Denkenden. Zwischen diese beiden Weisen aber tritt eine andere ein. Es beherrscht nämlich alle Sphären des Lebens und Geistes das Gesetz des Ausgangs vom Unmittelbaren zum Vermittelten (vgl. § 4); dieses Gesetz, dessen Grund und Allgemeinheit als erwiesen hier aus der gesamten übrigen Philosophie vorauszusetzen ist, fordert mit Notwendigkeit, daß auch die absolute Idee, welche in entsprechender Wahrheit nur durch die Vermittlung des Denkens zu ergreifen ist, zuerst in der Form der Unmittelbarkeit oder der Anschauung vor dem Geist auftrete.

Es ist unvermeidlich, hier einen neuen Satz aus der Logik, wo er dialektisch begründet wird, und aus der gesamten übrigen Philosophie, wo er sich als Gesetz alles Lebens bewährt, als Lehnsatz aufzunehmen, den zwar die Einl. schon im weiteren Sinne berührt hat in § 4. Die besondere Wissenschaft der Ästhetik kann sich auf eine Be-

gründung dieses Gesetzes nicht einlassen, denn sie würde sich dadurch kein geringeres Geschäft auflegen als eine Rekapitulation der ganzen Philosophie. Inzwischen kann der weniger Bewanderte sich selbst, der Bewanderte dem Schüler mit wenig Schwierigkeit begreiflich machen, daß alle Bewegung anfängt mit dem, was, um zu sein oder begriffen zu werden, nicht erst ein Anderes voraussetzt, und dies ist das Unmittelbare; daß sie fortgeht zu dem, was ein Anderes voraussetzt und was daher von diesem gesetzt ist, was sich also nur durch dieses Hindurchgehen von dem Einen zum Andern, nur durch diese Gegenseitigkeit erhält oder begreifen läßt; daß sie endlich schließt mit dem, worin sich diese Teilung in Eines und Anderes, das einander setzt und trägt, wieder zur Einheit aufhebt, indem sich zeigt, wie das Eine im Andern und das Andere im Einen ist und so ihr Gegensatz sich auflöst. Leicht ist es, dieses Gesetz an jeder Sphäre des Lebens, des geistigen insbesondere, vorstellig zu machen. Sphäre des subjektiven Geistes: unmittelbare Einheit in der fühlenden Seele, Vermittlung im Erkennen durch den Gegensatz des Subjekts und Objekts, vernünftiges Denken der Einheit dieses Gegensatzes. Sphäre des objektiven Geistes: der Wille in der unmittelbaren Gestalt des Triebes, in der vermittelten als wählende Freiheit, in der harmonisch mit sich selbst Einen als Wille des Guten. Staat: Naturstaat, verständiger Staat (Polizeistaat), vernünftiger Staat. Sphäre des absoluten Geistes, Religion: Naturreligion, vermittelte oder verständig trennende Religion (Judentum), vernünftig einigende Religion (Christentum). Je die dritte und höchste Form, in welcher die Unterschiede der Vermittlung zusammengingen, wird aber wieder zu einem Einfachen und Unmittelbaren, derselbe Prozeß wiederholt sich. Dies ist an nichts klarer nachzuweisen als an dem Bildungsgange der Menschheit, worin immer die letzte und vermeintlich bewußteste Form einer neuen Zeit zum Gegenstand eines höheren Bewußtseins, zum Stoffe einer tieferen Arbeit, also wieder zum Unmittelbaren und zum Ausgangspunkte der Vermittlung wird. Diese Bewegung wiederholt sich, was die besonderen Sphären des Geistes betrifft, so lange, bis die Form gefunden ist, welche dem Inhalte schlechthin entspricht, so daß der Drang, den letzten Rest des Dunkels im verhüllten Unmittelbaren aufzulösen, gesättigt ist und die Idee bei sich selbst ankommt. Diese Form ist das reine Denken als Philosophie; was aber den Bildungsgang des Geistes überhaupt betrifft,

so ist mit ihr die Bewegung nicht geschlossen; immer aufs Neue schickt sich die Vermittlung das Unmittelbare voran, um es in sich zu verarbeiten, die Philosophie selbst hat ihre Geschichte, worin jener Prozeß unendlich wiederkehrt, nur verbessert sie in diesem bloß ihre eigenen Formen und sucht keine weitere über sich selbst hinaus. Die Notwendigkeit des Schönen beruht nun darauf, daß der Geist, nachdem er den Standpunkt bereits eingenommen hat, worin die Gegensätze der Endlichkeit aufgehoben sind, auch auf diesem Standpunkt, welcher der reichste und vermitteltste von allen ist, selbst wieder zunächst mit der Form der Unmittelbarkeit beginnt, daß er die absolute Idee selbst wieder in sinnlicher Form, welche (beziehungsweise) ohne Vermittlung im Gefühl und der Anschauung auftritt, vor sich hinstellt. Genauer betrachtet handelt es sich von zwei der Philosophie vorangehenden Formen, der Religion und der Kunst (vgl. § 5), von welchen die erste im strengsten Sinn unmittelbar und Ausgangspunkt ist, die zweite entschieden schon die Vermittlung darstellt, während die dritte (die Philosophie) mit dem rein Allgemeinen beginnt und aufhört, was die Aufhebung aller Vermittlung voraussetzt und diese in der Mitte ihres Wegs nur frei und selbsttätig, ebendaher mit der bewußten Bestimmung, daß sie zu überwinden sei, hervortreten läßt. Die Religion wird sich als Gefühl darstellen, worin Subjekt und Objekt noch gar nicht geschieden sind; was sie von Formen der Vermittlung aus sich erzeugt, das bleibt, eben weil sie sich von jener Grundlage auch in ihren höheren Formen nicht zu befreien vermag, in der stoffartigen Verwechslung von Subjekt und Objekt hängen, welche in § 5, Anm. schon berührt ist. Die Kunst dagegen entspricht der Anschauung, worin dem Subjekt — zwar in sinnlicher Weise — klar geschieden ein Objekt gegenübertritt; diese Gegenüberstellung ist offenbar bereits Vermittlung. Die Kunst wird sich auch wirklich als die Vermittlerin zwischen Religion und Philosophie darstellen. Der Paragraph hat sich jedoch auf die besonderen Formen Religion und Kunst noch nicht einzulassen, sondern nur abstrakt zu Behuf der ersten Grundlegung auf das dargestellte Gesetz des logischen Prozesses überhaupt zu berufen, der auch der Prozeß des wirklichen Geistes ist. Gegeben ist im obigen Zusammenhang zunächst nur die Philosophie, welche als die einzig adäquate Form der absoluten Idee im Anfang des Paragraphen ausgesprochen ist; nur mit dieser ist jetzt der Standpunkt des Schönen zu vergleichen, und da also nur ein Verhältnis zwischen zwei Formen gegeben ist, so

kann das in Rede stehende Gesetz nur nach der allgemeinen Bestimmung aufgeführt werden, daß es einen Ausgang vom Unmittelbaren und einen Fortgang zum Vermittelten mit sich führt. Nun erwäge man, daß das Schöne als ein gegenüberstellendes Anschauen verglichen mit dem, Subjekt und Objekt dunkel in eins schlingenden, Gefühl zwar allerdings eine vermittelte Form ist, wenn es aber nach vorwärts mit dem Denken verglichen wird, durchaus als gegründet auf Unmittelbarkeit erscheint, so wie die Anschauung überhaupt im psychologischen Gebiete mit dem Gefühl verglichen zwar eine Vermittlung, mit dem Denken aber verglichen eine Unmittelbarkeit, eine sinnliche Form ist; man erwäge überhaupt, daß das Moment der Vermittlung in der philosophischen Methode selbst überall noch in Kategorien der Sinnlichkeit hängt (alles bloß verständige Trennen rührt daher, daß der Verstand noch von den Grundformen der Sinnlichkeit, Raum und Zeit, nicht frei ist); man erwäge aber weiter, daß die Vermittlung ebenso sehr die Tätigkeit ist, diesen Rest des Unmittelbaren aufzuheben: so erhellt, daß im Paragraphen der Standpunkt des Schönen als eine im absoluten Geiste selbst noch geforderte Form der Unmittelbarkeit, das reine Denken aber als Form der (sich im Fortgang aufhebenden) Vermittlung aufzuführen und davon *in diesem Zusammenhang* zu abstrahieren war, daß im strengsten Sinne unmittelbar allerdings vielmehr die der Kunst vorangehende Form der Religion ist. Daher heißt es im Paragraphen: „die Form der Unmittelbarkeit *oder* der Anschauung"; die Unbestimmtheit, die darin liegt, wird in der weiteren Entwicklung verschwinden.

§ 13

Diesem Gesetze entsprechend erzeugt sich ihm der Schein, 1
daß ein Einzelnes, in der Begrenzung von Zeit und Raum Daseiendes seinem Begriffe schlechthin entspreche, daß also in ihm zunächst eine bestimmte Idee und dadurch mittelbar die absolute Idee vollkommen verwirklicht sei. Dies ist zwar insofern ein 2
bloßer Schein, als in keinem einzelnen Wesen seine Idee vollkommen gegenwärtig ist; da aber die absolute Idee nicht eine leere Vorstellung, sondern allerdings im Dasein, nur nicht im

einzelnen, wahrhaft wirklich ist, so ist es inhaltsvoller Schein oder Erscheinung. Diese Erscheinung ist das Schöne.

1) „Erzeugt sich ihm der Schein." Absichtlich unbestimmt, sonst wäre zu sagen: er erzeugt sich den Schein. Es wird hier immer noch die Ansicht freigegeben, als ob dem Geiste dieser Schein von außen gegeben sei, im Naturschönen. Eigentlich ist es ein Schein anderer Art, ein Schein, als sei der wahrhaft gesuchte Schein von selbst da, daß wir meinen, die Schönheit sei eine vorgefundene; er rührt daher, daß der Akt, wodurch wir die Natur unter den Standpunkt der Schönheit rücken, ein unbewußter ist: — was alles hier noch nicht erörtert werden kann. —

Der Schein besteht darin, daß ein in Raum und Zeit Daseiendes Alles zu erschöpfen scheint, was unter reinster Vereinigung seines Begriffs (seiner Gattung mit allen in ihr enthaltenen Momenten und Merkmalen) und seiner Wirklichkeit gedacht wird, d. h. was in seiner Idee liegt. Ganz derselbe Gedanke ist ausgesprochen von Schelling (System des transz. Idealism. S. 473, 474): „durch die objektive Welt als Ganzes, niemals aber durch das einzelne Objekt wird ein Unendliches dargestellt, während dagegen als Produkt der Kunst jedes einzelne Objekt die Unendlichkeit darstellt."

2) Bloßer Schein ist hierin nur das, daß dieses Einzelne mangellose Darstellung der reinen Harmonie zwischen dem Begriff und der Wirklichkeit sei. Der ganze Umfang und Verlauf des Lebens stellt aber, wiewohl wir in unendlichem Progresse und daher nicht in begrenztem Punkte für die Sinne faßbar, allerdings die absolute Idee vollkommen dar. Also ein Schein und hinter diesem Schein eine Wahrheit. Dies ist inhaltsvoller Schein: Erscheinung. Die Etymologie des Wortes Schön ist übrigens zweifelhaft; es kann zu Scheinen aber auch zu Schauen (schouwen, wie frône zu frô, frôwes vgl. Wackernagels Wörterbuch) gehören; beide Ableitungen entsprechen jedoch gleich gut dem Begriffe.

§ 14

Das Schöne ist also die Idee in der Form begrenzter Erscheinung. Es ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck

der Idee erscheint, so daß in dieser nichts ist, was nicht sinnlich erschiene, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre. Es unterscheiden sich also drei Momente: die Idee, die sinnliche Erscheinung und die reine Einheit beider. Jedes dieser drei Momente ist gemäß dem wissenschaftlichen Zwecke gesondert zu betrachten.

Die Definition ließe sich mit unendlich vielen verwandten Wendungen anderer Ästhetiker zusammenstellen. Dies ist jedoch von keinem Interesse, da die wichtigsten nach der in der Einleitung § 8 aufgestellten Aufgabe, die Geschichte der Ästhetik in das System selbst einzuführen, an ihrem Orte hervorzuheben sind.

A. Die Idee.

§ 15

Es kann nach § 13 zunächst immer nur eine bestimmte Idee 1
sein, welche in der schönen Erscheinung zum Ausdrucke kommt; denn das Allgemeine kann sich überhaupt im Einzelnen nur durch die Mitte des Besonderen darstellen. Jede bestimmte Idee ist 2
aber nichts Anderes als eine Form und Stufe der absoluten, es sind in jeder alle miteingeschlossen; daher ist ebenso wesentlich die andere Seite festzuhalten, daß in jedem Schönen mittelbar nicht nur diese oder jene, sondern die Idee als gegenwärtig erscheint.

1) Es ist der Inhalt von § 13, 1 noch ausdrücklich hervorzustellen und näher auszuführen. Der erste Satz des Paragraphen nun scheint sich so von selbst zu verstehen, daß er als müßig angefochten werden könnte. Eine schöne Frucht kann nicht unmittelbar die Idee der Frucht überhaupt zur Erscheinung bringen, sondern zunächst nur ihre besondere Art und dadurch mittelbar die Form des Naturlebens, welcher diese Art angehört, und sofort die Fülle des Lebens überhaupt; ein schöner

Mensch nicht unmittelbar die Menschheit, sondern zunächst eine bestimmte Volksart, Stammesart, Bildungsform, Geschlecht, Stand usw., und nur mittelbar, weil in allen diesen Formen die Menschheit sich entfaltet, die letztere. Zieht man hier sogleich (was eigentlich ungehörig ist) die Religion herbei, so sucht diese allerdings, so scheint es, unmittelbar die absolute Idee im Phantasiebilde, das sie der Kunst übergibt, zu vergegenwärtigen. Allein auch die Religion ist genötigt, den Inbegriff des Vollkommenen für diesen Zweck in einen Kreis von Göttern und Mittelwesen oder in eine Mehrzahl von Personen in der Gottheit, von Engeln, Heiligen usw. auseinanderzulegen, denn die Gestalt ist zu begrenzt und bestimmt, um ohne die Mitte der Besonderheit das Allgemeinste in sich darzustellen. Dennoch hat Hegel, indem er zwar sonst diese notwendige Einschränkung nicht übersah, ja sogar mit Vorliebe sich für eine Epoche der Kunst aussprach, welche nichts weniger als unmittelbar nach dem höchsten Stoffe griff, sich den Vorwurf zugezogen, daß er gerade an den entscheidenden Stellen diesen wesentlichen Punkt schief darstellte. Die Hauptstelle ist Ästhetik Bd. 1, S. 96. 97. Die Forderung zunächst einer bestimmten Idee liegt zwar hier entschieden in dem Ausdrucke vor: „die Idee als das Kunstschöne ist die Idee mit der näheren Bestimmung, wesentlich individuelle Wirklichkeit zu sein, so wie eine individuelle Gestaltung der Wirklichkeit mit der Bestimmung, in sich wesentlich die Idee erscheinen zu lassen." Die individuelle Gestalt kann offenbar zunächst nur diese oder jene Idee in sich zur vollen Erscheinung bringen. Gleich darauf aber wird dies geradezu abgewiesen und behauptet, es werde, wenn man es dem Kunstschönen freistelle, diese oder jene Idee zur Darstellung zu bringen, in formalistischer Weise bloße Richtigkeit statt Schönheit gefordert. Dies ist ein ganz übereilter Schluß, dessen Grund sich übrigens einsehen läßt. Hegel hat vorher ausgesprochen, daß die Idee im Kunstschönen nicht die Idee in dem Sinne sei, wie sie eine metaphysische Logik als das Absolute aufzufassen habe, sondern die Idee, insofern sie zur Wirklichkeit fortgestaltet sei und mit dieser Wirklichkeit in unmittelbar entsprechender Einheit sich darstelle. Nun fürchtet er, wenn er „diese oder jene" Idee als Inhalt des Schönen zulasse, so denke man an bloß logische Kategorien, oder abstrakte Begriffe, wie man ja solche häufig genug als Inhalt künstlerischer Darstellung wählen zu dürfen gemeint hat. Allein gegen diese Besorgnis

hat er sich ja vielmehr ebendadurch gedeckt, daß er ausdrücklich die ästhetisch darstellbare Idee erst im Reiche des Lebens beginnen läßt, und es bedurfte etwa nur noch einer besonderen Verwahrung, wie sie im folgenden Paragraphen niedergelegt werden wird, um dieses Mißverständnis auszuschließen. Allerdings scheint diesem Mangel noch eine andere, geheime Ursache zugrunde zu liegen. In der Lehre vom Ideale nämlich unterläßt Hegel zwar nicht, dasselbe als ein bestimmtes darzustellen, d. h. als ein solches, das sich durch die Religion in einen Götterkreis, das sich in der menschlichen Welt in verschiedene Zustände, Mächte des Handelns, Charaktere auseinanderlegt. Überall jedoch zeigt er hier und sonst eine entschiedene Neigung, sogleich nur den höchsten und bedeutendsten Inhalt, den das Schöne in sich aufnimmt, ins Auge zu fassen, woraus denn auch folgt, daß er die Kunst zu wenig von der Religion trennt. Nicht dies ist ihm dabei zum Vorwurf zu machen, daß er gewichtigen Inhalt fordert, aber dies, daß er darüber den weiten Umkreis unendlicher Lebensformen überspringt, welche zwar nicht den bedeutendsten, aber gewiß auch einen würdigen Inhalt abgeben. Dies veranlaßt ihn sogar zu dem logischen Fehler, das Naturschöne von dem Kunstschönen oder Ideal so zu unterscheiden, daß er dieses da eintreten läßt, wo sich das bloß beseelte Leben in begeistetes Leben erhebt, wiewohl er übrigens auch dieses als der künstlerischen Läuterung noch bedürftig nachweist (Bd. 1, S. 191 ff.). Allein das Schöne jener tiefer stehenden Stufen des Naturlebens ist ja auch ein Gegenstand der Kunst, kommt als ein Zweig der Darstellung auch vor im Ideale; daher nimmt Hegel in dieses viel zu wenig auf. Hegel dringt also auf großen Gehalt zu sehr auf Kosten der unendlichen anderweitigen Arten von Gehalt, und dies eben ist wohl auch der Grund, warum er schon in der Grundlegung des Begriffs ausdrücklich nur von der absoluten, nicht von der bestimmten Idee gesprochen wissen will.

Aus diesem Vorwurf, der allerdings Hegels Entwicklung trifft, ist ihm neuerdings ein weiterer geschmiedet worden, der nicht ihn, wohl aber alle Wissenschaft des Schönen und am Ende alle Wissenschaft trifft und im Grunde alle Kunst zerstört. In der Einleit. § 5, Anm. ist hervorgehoben worden, wie Weiße einen Grundfehler der Hegelschen Ästhetik darin finden will, daß in ihr die Schönheit als eine verhüllte Wahrheit gefaßt werde. Er sagt: „dann bliebe, was

in ihr Wahrheit ist, die spekulativen Gedanken und Begriffe, die dem Schönen eingebildet und in ihm niedergelegt sein sollen, das allein wahrhaft Seiende in ihr, und die Bilder und Vorstellungen, in die sie gehüllt ist, wären ein äußerliches Nebenwerk, von welchem jene das absolut Geistige der Schönheit ausmachenden Begriffe befreit, weit reiner und vollkommener, als mit ihnen, sie selbst wären. Wer daher die Schönheit, statt für eine aufgehobene, für eine verhüllte Wahrheit hält, muß notwendig in dem Wahne stehen, daß es für jedes einzelne Schöne einen *adäquaten Begriff* gebe, in welchem das Wesen oder der innerste Kern der Schönheit vollständiger als in dem Schönen selbst enthalten sei. Dieser Wahn hat außer vielen andern Mißverständnissen auch das einer Kunstphilosophie und Kunstkritik hervorgerufen, welche in „„Gedankenkunstwerken"" das Beste und wahrhaft Geistige, gleichsam die Quintessenz jedes wirklichen Kunstwerkes, wiedergeben und solchergestalt diese letzteren wie alle Schönheit entbehrlich mache, indem sie sie in dem höhern und edlern Elemente des *reinen Gedankens* wiederschaffe" (Syst. der Ästh. 1. Teil § 9, Anm.). Es mußte schon oben vom enzyklopädischen Standpunkte der Einleitung aus dieser Vorwurf auf *Weiße* selbst zurückgewendet werden, welcher durch die Voransetzung der Wahrheit vor die Schönheit jene ja schon vorher *enthüllt* hatte und nun erst wieder *verhüllen* muß. Meint er nun, das Organ des Schönen, die Phantasie, sei fähig, diese *Verhüllung* im Sinne der von ihm geforderten *Aufhebung* vorzunehmen, so sollte man doch wenigstens meinen, sie sei noch weit gewisser fähig, eine reine Durchdringung der Wahrheit mit der Form, wodurch die erstere gar nicht mehr als eine gesonderte wahrzunehmen ist, da durchzuführen, wo jene *Enthüllung* noch gar nicht vorhergegangen ist. Man sieht aber aus den weiteren Sätzen ganz deutlich: *Weiße* hat zwei Fragen völlig verwechselt. Die eine ist: was unterscheidet die Wissenschaft im Schönen? die andere: welche Verbindung dieses von ihr Unterschiedenen sagt die Wissenschaft vom Schönen und von der Art des ersten, rein ästhetischen Eindrucks desselben auf das Subjekt aus? Wenn die Wissenschaft im Schönen einen bestimmten Ideengehalt und eine sinnliche Form, worin er niedergelegt ist, unterscheidet, so meint er, sie finde keinen Weg und Steg mehr, nachzuweisen, daß das Wesentliche des Schönen eine reine Verschmelzung beider sei. Er meint, die

Wissenschaft lege die Trennung, die sie vornehmen muß, der Phantasie oder dem Künstler unter; er meint, weil die Wissenschaft den Gehalt, den sie vom Kunstwerke fordert, nur in bestimmter Gedankenform als Idee fassen kann, so vergesse sie, daß der Künstler ebendenselben Gehalt, aber nicht in der Weise des Gedankens, sondern vorneherein als untrennbar eingeboren in sinnliche Form in sich hegt und darstellt, er meint, weil die Kunstphilosophie über den reinen ungeteilten Empfindungsgenuß hinausgehend das Kunstwerk im Gedanken noch einmal aufbaut, so zerstöre sie jenen und dieses, da sie doch selbst durchaus nicht für einen ästhetischen Akt, sondern nur für einen Akt des Nachdenkens über das Ästhetische gehalten sein will, und da ihr Gedankenumbau des Kunstwerks zum Hauptziele hat, nicht etwa bloß die Bestandteile desselben aufzuweisen, sondern vielmehr gerade das ästhetische Band, das sie künstlerisch vereinigt; er vergißt, daß ebendaher die Philosophie zwar mehr zu sein behauptet als die Kunst, aber nicht der philosophische Nachbau eines einzelnen Kunstwerks mehr als dieses, denn er dient ja eben zur Ehre des Kunstwerks und verherrlicht es, indem er das spezifisch ästhetisch Einigende in ihm aufzeigt. Wenn nun die Philosophie nicht mehr als den Kern aller Dinge den Gehalt soll aufweisen dürfen und können, der unendliche Formen annimmt und für sie und durch sie erst zum gedachten Begriffe wird, so ist sie aufgehoben, ihr höchstes Ziel ist, sich zu zerstören und den Gedanken dazu zu benützen, um die Undenkbarkeit ihrer Gegenstände zu beweisen; die Kunst selbst aber wird ein Gespenst, das aus Furcht, durch Aufnahme eines Gehalts unselbständig zu werden, im leeren Scheine spukt.

Diesen Keim einer falschen Kritik hat neuestens W. Danzel ausgesponnen: Über die Ästhetik der Hegelschen Philosophie (1844). Er hat in dieser Schrift viel Wahres und Zeitgemäßes vorgebracht, denn es tut wirklich not, die alte Kantische Einsicht wieder in ihre Kraft einzusetzen, daß das Schöne ein reines Formwesen und alles stoffartige Interesse ihm fremd ist. Auch ist nicht zu leugnen, daß die von Hegel zunächst ausgegangene ästhetische Kritik, wie ihr der Verfasser vorwirft, bei der Beurteilung von Kunstwerken häufig nur auf den Gehalt losging, ihn sogar bloß als Gelegenheit benützte, das aus Religions- und Rechts-Philosophie anderweitig Bekannte zu wiederholen, während man ja „gerade wissen wollte, was die Form

als solche sei, woher sie stamme, und wie man ihre Wirkung zu erklären habe." Von dieser Verwechslung der spezifisch ästhetischen Kritik mit einer auf den Gehalt gerichteten philosophischen sucht Danzel den ursprünglichen Grund in einer stoffartigen Auffassung des Schönen, die der gesamten Kunstbetrachtung des Meisters zuschulden kommen soll. Zunächst mit Rücksicht auf die Stellen in der Phänomenologie und Enzyklopädie wird Hegel Vermischung der Kunst und Religion vorgeworfen; dieser Vorwurf ist nicht umzustoßen, auch die Vorlesungen über Ästhetik trifft er in einem gewissen Sinne, namentlich den ganzen zweiten Teil. Wenn nun aber gerade die Vorlesungen durch die anderweitige Entwicklung der Hauptbegriffe das Spezifische des Schönen mit aller Entschiedenheit in die völlige Durchdringung des Gehalts mit der Form setzen, von welcher die Vorstellung, welche Hegel als das Element der Religion aufstellt, wohl zu unterscheiden ist, so beschränkt sich hier der Vorwurf, soweit er gerecht ist, dahin: Hegel verkennt nicht den Unterschied beider Sphären, aber er dringt, wie wir sahen, zu unmittelbar auf den höchsten Gehalt in der Kunst; diesen faßt er teils als einen substanziell sittlichen, teils als religiösen; nun übersieht er zwar nicht, daß die Kunst diesen Gehalt nur in ihrer Weise darzustellen hat, aber er weist ihr einen zu engen Gehalt an und zieht sie darum — zwar nicht in eine Vermischung mit, aber in eine Abhängigkeit von der Religion und Ethik hinein: ein Mangel, dessen erster Ansatz eben in der Überspringung der einzelnen bestimmten Idee liegt, die wir oben gefunden haben. Jenes, daß nämlich Hegel das Spezifische der Schönheit im übrigen wohl erkannt habe, ist es nun aber eben, was Danzel überhaupt leugnet, und den Vorwurf einer Vermischung mit der Religion wendet er in Rücksicht auf die Vorlesungen zu dem Vorwurf einer Vermischung mit der Wahrheit. Es erscheine, sagt Danzel, die Kunst nur als eine bestimmte Form der Äußerung und Darstellung des Wahren, als ein beiläufiges Surrogat für das Denken; alles, was die Kunst vom Wahren unterscheide, trete nur als Zweites hinzu, der Gedanke werde durch etwas anderes, als er, getrübt, die Besonderung komme dem Ideale von außen; Hegels ganze Ästhetik sei daher nichts als verfeinerter Baumgartenianismus. Daher werde Hegels Monismus des Gedankens, weil ihm eine falsche Anwendung gegeben sei, hier zum Dualismus. Die falsche Anwendung soll darin bestehen, daß

man jenen, welcher nur das Prinzip der wissenschaftlichen Behandlung der Kunst sein sollte, dieser als Inhalt untergeschoben habe (a. a. O. S. 52—68). Da nun Hegel selbst überall, wo er das Wesen des Schönen darstellt, in der Lehre vom Ideal, vom Künstler, von den einzelnen Künsten, die auf jeder Stelle zum allgemeinen Begriffe des Kunstschönen zurückführt, mit wiederholter gründlicher Entwicklung, mit warmer Beredsamkeit das Schöne vielmehr eben in jenen Mittelpunkt setzt, in welchem das Äußere zu dem Innern nicht hinzukommt, sondern mit ihm zusammenfällt, so fragt sich, mit welchem Rechte Danzel gerade diese Stellen für Inkonsequenzen erklärt, einige Wendungen, wo in ungenauerer Weise von einem bloßen Verschmolzensein, von einem Hineinlegen des Gehalts in die Erscheinung durch den Künstler die Rede ist, für sich benützt und als die Grundlage des Ganzen vielmehr jenen Dualismus behauptet. Es ist das Eine Denken, das durch Hegels ganzes System Stufe um Stufe Inhalt und Form wechselt. Angekommen auf der Stufe des Schönen erscheint es als reine Durchdringung des Inhalts und der sinnlichen Form ohne Bruch und Rest. Dies und nichts anderes sagt und entwickelt Hegel. Es kommt nun darauf an, das Geheimnis aufzudecken, wodurch diese Durchdringung sich verwirklicht. Dies Geheimnis ist das Wesen der Phantasie. Hegel hat dieses nicht am rechten Orte und nicht hinreichend zur Darstellung gebracht. Die Phantasie sollte vor dem Ideale stehen, denn sie schafft dieses, und sie sollte erschöpfender untersucht sein. Nie aber wird auf die Frage: wie und unter welchen Bedingungen wird ein Einzelnes schön? anders geantwortet werden können als: dadurch, daß die Phantasie den reinen Gehalt des Gegenstandes, d. h. die bestimmte Idee, die in ihm individualisiert ist, durch den Läuterungsprozeß, dem sie den Gegenstand unterwirft, zum reinen, die ganze Form durchfließenden Ausdruck bringt. In der untrennbaren Einheit bleibt die Idee das Bestimmende, aus ihrer Durchführung fließt der reine Stil, der den Formen die Zufälligkeit und Partikularität nimmt, also die Schönheit. Wie nun die Phantasie, welche die Idee keineswegs in der getrennten Form des Gedankens hat, dies bewerkstellige, darauf ist die Antwort nicht leicht, aber wenn Hegel diese Schwierigkeit nicht völlig gelöst hat, so findet sich eben auch in Danzels ganzer Kritik keine Andeutung zur tieferen Lösung dieser Schwierigkeit, und wenn

es bei jenem an der Ausführung mangelt, so ist darum nicht der Grundbegriff schief und dualistisch. Die Idee, welche die Phantasie im Gegenstande als reinen Ausdruck des Ganzen zu entbinden und als reinigende Kraft der Allgemeinheit durch seine Formen durchzuführen hat, ist die Idee des Gegenstands, d. h. der bestimmte Gehalt, den der bestimmte vorliegende Stoff in sich als seinen eigenen hat und trägt. Allerdings entsteht nun, da Hegel immer unmittelbar auf den höchsten Gehalt dringt, der Schein, als fordere er, daß die Phantasie diesen höchsten Gehalt in ihren Gegenstand, gleichgültig, ob er an sich in ihm liege, oder nicht, von außen hineintrage. Dies ist die üble Folge davon, daß er die Besondernng der Idee in bestimmte Ideen überspringt. Allein es ist auch ein bloßer Schein, denn Hegel tritt gegen dieses Hineintragen überall so entschieden auf, daß nicht dieser, sondern nur der andere, zwar nicht geringe, aber die Richtigkeit des ganzen Grundbegriffs nicht aufhebende Hauptübelstand zurückbleibt, der nämlich, daß der Künstler nur solche Stoffe behandeln dürfte, in welchen der gewichtigste Inhalt vorliegt. Der wahre Grund von Danzels Polemik scheint daher tiefer hinten zu liegen. Wenn es mit dem Monismus des Gedankens Ernst ist, so muß der Gedanke auch ernstlich als das Wesen aller Dinge entwickelt werden. So ist er auch im Schönen das Bestimmende, nur nicht in der Fassung des Begriffs, sondern in der bewußtlosen der Phantasie; er ist verborgener Gedanke, der höher hinauf in der Philosophie als sich begreifender Gedanke zu Tage kommt. Danzel aber, da er dies nicht will, und da er, wo der Gedanke als treibende, zu adäquater Form fortarbeitende Seele zugrunde gelegt wird, die Selbständigkeit der ganzen Sphäre aufgehoben sieht, da er es nicht reimen kann, daß ebendasselbe, was einer Sphäre, auch allen anderen zu grunde liegt, und daß dennoch jede Sphäre sich in ihrer Eigenheit behauptet, daß z. B. das Tierreich besteht, obwohl das Dasein des Menschen es als wahre Gestalt des Lebens widerlegt, daß daher in der Lehre vom Geiste alle Sphären ebensosehr zugleich bleibende, als phänomenologisch verschwindende Formen sind; so setzt er offenbar voraus, daß der Gedanke je in der Sphäre, wo er nicht als selbstbewußter Begriff auftritt, sich in ein irrationales Plus aufhebe, d. h. er ist Dualist, wie Weiße, auf dem er fußt.

2) Der zweite Teil des Paragraphen hebt mit ausdrücklicher Bestimmtheit noch einmal hervor, was in § 13 ebenfalls schon ausge-

sprochen ist: daß nämlich durch die volle Gegenwart einer bestimmten Idee in ihrem Individuum die absolute Idee als gegenwärtig erscheint, was Weiße durch den Ausdruck bezeichnet, das Schöne sei ein Mikrokosmus (a. a. O. § 14). In der nächsten Bedeutung des schönen Gegenstands liegt die unendliche miteingeschlossen. Kann eine Idee ihr Individuum rein erfüllen, so können es alle, und zwar nicht nur jede irgend einmal und irgendwo, sondern wirklich ist die Allheit in der Gegenwart der einen mitgegenwärtig, denn es ist (§ 11) die absolute Idee selbst, die sich in den Umkreis der bestimmten Ideen auseinanderlegt. Sehe ich auch nur eine Pflanze, ein Tier vollkommen, so sehe ich die vollkommene Welt. Diese Wahrheit scheint sich auf dem Standpunkt, wohin Hegel die Philosophie geführt hat, ganz einfach zu ergeben. Allein nicht nur die Auslassung der Mitte (der bestimmten Idee) wirft ihm Danzel vor, sondern auch, daß es nach seinem eigenen Prinzip unmöglich sei, die absolute Idee mit einer bestimmten so in Verbindung zu bringen, daß sie mit dieser (als ihr Hintergrund) zugleich ergriffen werde. Freilich findet sich in dieser Stelle bei Danzel zunächst eine Verwirrung von Begriffen. Er nennt die Anschauungsweise, wonach „der einzelne Begriff von der Ergreifung des allgemeinen Begriffs begleitet sein" (a. a. O. S. 53) oder dieser hinter jenem hervorschimmern soll, Theosophie. Aber nicht dies ist Theosophie, sondern nur dies, wenn ein Individuum ohne die Mitte des einzelnen Begriffs, d. h. der bestimmten Idee die absolute Idee in sich darstellen soll. Wir können jedoch davon hier abstrahieren und dahingestellt sein lassen, ob das Unmittelbare, dessen unendliche Bedeutsamkeit als durchsichtiges Gefäß der absoluten Idee hier als etwas auf Hegels Standpunkt Unmögliches behauptet wird, das Individuum sei oder die bestimmte Idee. Genug, Danzel erklärt, daß der Ruhepunkt für ein solches Einzelnes, in dessen Ring die Ewigkeit gefaßt wäre, sich in Hegels Philosophie gar nicht finde. Seine Bedeutung in der Geschichte der Philosophie nämlich sei diese, das Absolute für wesentliche Vermittlung in sich erklärt zu haben. „Wie soll nun in unmittelbarer Weise erscheinen, was die Vermittlung selbst ist? Das Absolute oder die Idee überhaupt ist bei Hegel gar nicht etwas, das einem Andern simultan sein könnte. Der Sinn der Vermittlung desselben in sich ist kein anderer als der einer Vermittlung des Einzelnen unter sich. Daher ist nach Hegels Lehre durchaus keine andere Er-

greifung des Besondern als Besonderung der Idee möglich als in vollkommen streng wissenschaftlichem Fortgange der absoluten Dialektik. Er kann das Allgemeine niemals, selbst in der innigsten Durchdringung nicht, zugleich mit dem Einzelnen ergreifen, weil es für ihn gerade nur in dem Nacheinander dieses letzteren besteht. Das Absolute kann nicht etwa nur darum in keiner andern Form ergriffen werden, weil Form und Inhalt unzertrennlich sind, sondern weil es gar nichts Anderes ist als diese bestimmte Form. Daher ist hier eine jede Unmittelbarkeit unmöglich. Die einzige Weise, wie das Absolute unmittelbar wird, ist, insofern es vom zeitlichen Menschen gedacht wird. Diesen kann, wenn er Sein und Nichts gesagt hat, der Schlag rühren, ehe er Werden sagt; ohnehin bricht er jeden Abend das Denken ab, um sich schlafen zu legen" usw.

Gut, und so hätte auch den Verf. dieser Kritik der Schlag rühren können, ehe er bei der zweiten Zeile der Behauptung ankam, daß die absolute Wahrheit ein fertiges Ding sei, das man mit Einem Schlage haben könne, so könnte er jeden in dem Augenblicke treffen, ehe er das auf Einen Schlag fertige Absolute in seinen Besitz bekommt. Hier sind wir wirklich an der Grenze der Philosophie und aller Vernunft. Wenn die Philosophie das Absolute erkennt als die Bewegung der Vermittlung mit sich selbst, wenn sie ebendaher als die höchste, allein wahrhaft entsprechende Form, es zu fassen, ebenfalls die sich als solche wollende und setzende Vermittlung, das reine Denken begreift, so ist weder objektiv noch subjektiv dadurch das Unmittelbare ausgeschlossen. Objektiv nicht, denn eben weil das Ganze Vermittlung ist, so ist jeder Knoten, den diese Vermittlung schürzt, wieder unmittelbar. Jeder wesentliche Punkt in der Reihe dieser Vermittlungen enthält alle vorhergehenden und alle folgenden in sich, aber so, daß jene in ihm zur Ruhe gekommen und diese noch nicht zur Unruhe hervorgetreten sind, d. h. er ist unmittelbar, und Danzel müßte eigentlich von Hegel aussagen, daß er nicht nur nicht das Schöne, sondern keinerlei Existenz aus seinem Standpunkt ableiten könnte, daß es hier überhaupt nichts Festes gebe. Es gibt auch insofern nichts Festes, als sich alles durch alles hindurchzieht, allein ebendeswegen, weil jedes auf seine Weise das andere mitenthält, erhält es sich auch im Flusse des Ganzen und kann fest auf sich stehen. Subjektiv nun wird dieses Ganze freilich nur dann wahrhaft begriffen, wenn jedes Feste in wirklichen Fluß gebracht, wenn die Reihen der Vermittlung, die sich

in ihm ansammeln und von ihm wieder ausfließen, auch wirklich denkend durchlaufen werden; dadurch wird aber keineswegs ausgeschlossen, daß auch das Ergreifen des ganzen Flusses auf jedem seiner Sammelpunkte durch eine Form der Unmittelbarkeit möglich sei, so nämlich, daß in dem Einen, was der unmittelbaren Gewißheit entgegentritt, die Summe der Vermittlungen geahnt wird. Vielmehr gefordert wird diese Natur der Sammelpunkte, denn wie der Gegenstand eben durch die Natur der Vermittlung das Unmittelbare setzt, um es aufzuheben, so auch der Geist, der den Gegenstand erkennt: er setzt die Kunst und geht fort zur Philosophie (denn daß sie weniger ist als diese, muß sie sich freilich gefallen lassen); er ahnt die Gesamtreihe der Vermittlungen im unmittelbar Angeschauten, ehe er sie denkt, er setzt das Einzelne in die Perspektive der Unendlichkeit. Dies ist nicht ein Überspringen der Vermittlungen, wodurch freilich die Theosophie und, wie Danzel hätte hinzusetzen können, als einziges Darstellungsmittel die Allegorie in die Kunst eingeführt wird, sondern es ist ein Ineinander. Im Denken wird dies ein Nacheinander; doch diese Zeitform ist Explikation eines Außerzeitlichen, der Geist bewegt sich in der Form der Zeit, aber er ist nicht die Zeit, daher nimmt er sich auch aus ihr in sich zurück und die Philosophie wird im Philosophen zum Charakter, zum Besitze und selbst zur Seligkeit der Empfindung. Hegel hat also Recht, wenn er ausspricht, daß die Kunst die Dinge in ihrer Wahrheit erfaßt, indem sie sie isoliert (Ästh. 1, S. 196). Jede Ansammlung der Vermittlungen zu einem Unmittelbaren weist zugleich hinter sich zurück und über sich hinaus. Dadurch ist diese Existenz zugleich arm und reich. Was sie in sich aufgenommen und zur Selbständigkeit fixiert, das hat sie zugleich als seinen Feind in sich und um sich. Der menschliche Leib ist die höchste Sammlung aller Naturkräfte, aber sie prozessieren in ihm fort, nähren ihn von außen und zehren zugleich an ihm. Die Kunst erhöht die Seite des Reichtums, indem sie das Feindselige und Bedürftige in diesem Verhältnis ausscheidet, den menschlichen Leib z. B. darstellt als begünstigt von den umgebenden Elementen und gesund. Sie hat (im Tragischen und Komischen) freilich auch verstärkte Abhängigkeit darzustellen; dies gehört aber in einen andern Zusammenhang, wo sich zeigen muß, daß hier die Bedürftigkeit nur um so tiefer überwunden wird. Löst nun die Schönheit so den Gegenstand von

dem Hintergrunde der Bedürftigkeiten ab, so sollte man meinen, um so weniger weise er über sich hinaus, also um so weniger führe er in das Absolute. Aber umgekehrt, je mächtiger er die fließenden Kräfte des Ganzen in sich zur Selbständigkeit bindet, desto mehr sehe ich: das Ganze ersteigt wohl höhere Stufen, jede aber ist recht und gut und selbst ein Ganzes im Ganzen. Diese Erhöhung bewirkt, wie sich zeigen wird, die Phantasie. Danzel sagt an einer andern Stelle (S. 38 ff.), Hegel habe die Anschauung vorneherein zu niedrig gefaßt. Sie ist an ihrer Stelle vergleichungsweise niedrig, aber sie kehrt bereichert als Phantasie zurück; diese bereicherte Rückkehr des Niedrigeren herrscht im ganzen System, und Danzel hat sie nicht widerlegt. Die Anschauung schaut nicht nur das Sinnliche, sie erinnert sich nur noch nicht, daß sie in diesem unendlich mehr sieht; als Phantasie erhebt sie sich dahin. Danzel behauptet, eben diese Erhebung sei gar nicht deduziert. Hievon muß in der Lehre von der Phantasie die Rede werden. Zuzugeben ist: in der Enzyklopädie ist die Deduktion skizzenhaft, wie natürlich, der Ästhetik gereicht es zu großem Tadel, daß sie ganz fehlt; aber keineswegs ist sie, wie Danzel behauptet, durch die Prämissen des Systems abgeschnitten.

§ 16

1 Die Idee ist streng zu unterscheiden vom abstrakten Be-
2 griff. Abstrakte Begriffe sind alle diejenigen Bestimmungen des Denkens, welche bloß ein allgemeines Moment enthalten, das zu dem Inbegriffe dessen, was ein selbständiges lebendiges Wesen in sich vereinigt, und wodurch es in Beziehung zu anderen tritt, mitgehört, aber ein solches nicht ausmacht. Dieser Inbegriff dagegen, sofern er gedacht wird als in der Objektivität völlig durchgeführt, heißt Idee; die Welt der Ideen und ebenhiemit des Schönen beginnt daher erst mit den Reichen des Lebens, und auch das Lebendige darf nicht durch bloße Auffassung einer Beziehung unter eine abstrakte Kategorie fallen, sondern muß in seiner Selbständigkeit erscheinen. Dies Alles folgt notwendig aus der Begriffsbestimmung § 14.

1) Abstrakte Begriffe sind alle bloß logischen Begriffe, die Logik auch im Hegelschen Sinne gefaßt, wo ihre Bestimmungen als objektiv gelten und wo die Grundbestimmungen des Objekts, wo ferner das Leben, das Erkennen (und Wollen) hereingezogen werden. Denn nach Hegel kann erst die Idee, welche als Begriff kein weiteres Moment in sich aufnehmen kann, sondern sich mit allen schon erfüllt und die Gegensätze aller in ihre Einheit zurückgeführt hat, als Natur und Geist dasein und nun in den Formen bestimmter Gattungen und Arten von Wesen sich ausbreiten. Solche aber werden im Schönen gefordert. Abstrakt sind alle jene Begriffe, weil kein selbständig lebendiges Wesen in ihnen erschöpft ist, weil sie also nicht als bestimmende und durchdringende Seele eines begrenzten Umkreises erscheinender Zustände und Lebenstätigkeiten sich offenbaren können. Die Bestimmungen der Qualität, Quantität, des Maßes, die sogenannten Kategorien, der Begriff selbst in seinen Momenten und mit den weiteren Bestimmungen und Gegensätzen, welche Hegel in die Logik aufgenommen hat, sprechen noch nicht ein daseiendes, einer bestimmten Gattung angehöriges Wesen aus; denn damit auch nur Eines als existierend begriffen werde, ist die Idee als erfüllte Rückkehr aller Gegensätze in sich vorausgesetzt, welche nun erst als Lebenspunkt, als konkrete Lebenseinheit, als Selbst existieren kann, und auch das unterste Naturwesen, das einen verhältnismäßig beschränkten Umkreis von Bestimmungen zur Konkretion in sich vereinigt, setzt die ganze Kette aller übrigen voraus, in welcher die Idee ihre Fülle ausbreitet und immer vertiefter sammelt. — Man erinnere sich, um die Wichtigkeit dieses Satzes zu erkennen, an abstrakte Kunstdarstellungen, z. B. von Carstens. Der Maler in Tiecks Gesellschaft auf dem Lande parodiert solche Bestrebungen, indem er die Kasus der Deklination malt.

2) Nicht dies gehört zu der durch obigen Satz abgewiesenen Abstraktion, wenn unter dem Allgemeinen eine Art lebendiger Wesen verstanden wird, wie Eiche, Pferd, Mensch. Man erwäge, daß hier von dem, wodurch eine solche Allgemeinheit im Sinne des Schönen individuell wird, noch nicht die Rede ist. Es steht bloß so viel fest: sie kann in einem Individuum erscheinen. Wieweit auch die unorganische Natur im Reiche der wirklichen Idee als Inhalt des Schönen berechtigt sei, wird sich in der Lehre von der Naturschönheit zeigen. Auch das Lebendige aber darf nicht vom Standpunkte einer bloßen Beziehung

aufgefaßt werden. Eine solche ist namentlich die äußere Zweckmäßigkeit, wodurch es in seiner Selbständigkeit, hiemit als Idee aufgehoben wird. Was wirklich bloß für einen äußern Zweck da ist, ist kein Lebendiges. Daher müssen z. B. Tiere in ihrer Freiheit erscheinen oder, wenn verwendet zum Dienste und Vergnügen des Menschen, als frei und ungezwungen auch in diesem Verhältnis. Was das Erstere betrifft, so denke man z. B. nur an die gewaltigen Schilderungen wilder Tiere im Hiob, was das Zweite, an die des Pferdes ebendaselbst. Auch aus dem geistigen Leben können wieder Momente ausgezogen werden, welche nur Verhältnisse und Formen enthalten, in welche die Persönlichkeit — denn dies ist hier die Idee — nicht ihre Totalität legen kann. Dies hat das weitere System nachzuweisen.

§ 17

1 Die Idee bestimmt sich demnach als Gattung, und dieses Wort begreift in sich zunächst die Reihe der Ideen innerhalb der Grenze, wo sich die Idee erst noch als bewußtlose Lebenskraft
2 verwirklicht. Jede Gattung aber ist die Besonderung oder Art einer höheren Gattung, und diese aufsteigende Linie, welche jedoch bei der inneren Einheit, die ihr Grund ist, die Unterschiede ihrer Gattungen und Arten festhält und nicht die eine aus der andern natürlich erzeugt, und welche sich durch feste, nur durch Andeutungen des Übergangs geöffnete Grenzen in geschlossene, die großen Hauptstufen darstellende Sphären und umfassendere Reiche teilt, ist die Stufenfolge, in welcher die absolute Idee
3 ihren Gehalt in wachsender Tiefe und Fülle verwirklicht. Je höher in dieser Reihe eine Idee steht, desto größer muß auch die Schönheit sein, aber auch je die niedrigere enthält die wesentliche Bedingung der Schönheit, weil jede ein integrierendes Glied ist in der Totalität der Ideen.

1) *ἰδέα, εἶδος*, Gattung. Die deutsche Sprache hat kein anderes Wort als dieses, um das Allgemeine als wirkliches Lebensprinzip der Sphäre, in der es sich verwirklicht, zu bezeichnen. Gattung wird nun

zwar wohl auch von den Sphären des geistigen Lebens gebraucht, zunächst aber erinnert das Wort durch seinen Ursprung immer an das Naturleben, wie es einen bestimmten Typus durch die Fortzeugung getrennter Geschlechter bildet und erhält, kann jedoch auch für die Formen des unorganischen und die niedrigeren des organischen Lebens gelten, welche sich nicht durch den geschlechtlichen Prozeß fortpflanzen. Der Paragraph überblickt das Naturleben, den Menschen als bloßes Naturwesen mit eingeschlossen. Die Ästhetik setzt das System der philosophischen Wissenschaften, hier also zunächst die Naturwissenschaft, voraus. Ist aber nicht diese Unterscheidung der natürlichen und geistigen Welt mit ihren Sphären eine Vorwegnahme innerhalb der Ästhetik selbst? Nein; denn der Gegensatz der Naturschönheit und der aus dem Geiste hervorgebrachten Schönheit, der im Verlaufe auftreten wird, ist, wie sich zeigen wird, ein ganz anderer als der Gegensatz der natürlichen und geistigen Welt überhaupt; in der Lehre vom Naturschönen muß auch die geistige Welt dargestellt werden, wie sie verglichen mit der Kunst noch bloße Natur ist, und somit ist auch der Übergang der Metaphysik des Schönen in die Lehre vom Naturschönen ein ganz anderer, als der Übergang der Metaphysik in die Naturphilosophie. Wird aber nicht wenigstens eine Wiederholung entstehen, da die Reiche des Daseins allerdings in dem Abschnitte vom Naturschönen wieder durchwandelt werden müssen? Auch dies nicht. Die Metaphysik des Schönen gibt nur den idealen Grundriß, die Lehre vom Naturschönen aber wird einen gewissen Begriff, der hier noch nicht vorliegt, als Rechtfertigungsgrund vorausschicken, warum sich das System sofort in die reale Breite des Daseins mit der Hoffnung einlassen darf, hier das Schöne zu finden.

2) Der Begriff der Gattung und Art ist hier zunächst so allgemein gefaßt, daß er das unter sich begreift, was man sonst Reiche, Klassen, Ordnungen, Familien, Gattungen, Spezies usw. nennt. Die Natur baut sich Stufe um Stufe so auf, daß Gattung und Art ihre Stelle wechseln, mag man die Stufenfolge aufwärts oder abwärts durchwandeln. So ist der Begriff Reich ein Gattungsbegriff, die einzelnen Reiche seine Arten. Diese Arten sind Gattungen, sofern sie die sogenannten Typen oder Plane (von Cüvier in die Zoologie eingeführt) als ihre Arten unter sich befassen. Diese sind wieder Gattung, und die Klassen sind die Art. Die Klassen sind die Gattung und die

Ordnungen ihre Arten, diese verhalten sich wieder zu den Familien wie Gattung zur Art; auf die Familien folgt, was die Naturforscher gewöhnlich Gattung nennen, als Art derselben, und diese begreift endlich als ihre Art die Spezies unter sich, aber diese selbst teilt sich ja im Tierreich wieder in Rassen, wie die Gattung in Arten. Ebenso dieser Stellenwechsel der Begriffe von Gattung und Art verwirrt den stoffartigen Empiriker, so daß er an aller Möglichkeit einer Einteilung verzweifelt, ist aber in Wahrheit der Beweis, daß die Natur ein System von Stufen ist, das auf den Menschen als höchste hinarbeitet. Es versteht sich jedoch, daß die innere Einheit, die das stufenbildende Band ist, nicht eine Stufe aus der andern natürlich erzeugt (vgl. Hegel, Enzyklop. § 249). Vielleicht nahm die urweltliche Natur mit den noch unausgebildeten Gattungsformen Umbildungen vor, als deren Analogie der menschliche Fötus betrachtet werden kann, der die Hauptformen des Tierreichs in seinen Metamorphosen darstellt. Diese Frage gehört aber nicht hieher; wir haben es mit der ausgebildeten jetzigen Welt zu tun. Nur Spielarten sind neue Formen, welche aus Impfung, Zeugung entstehen; alle andern Unterschiede sind konstant und bleiben bei ihrem Typus. In den allgemeinen Linien des Unterschieds treten als die schärfsten Grenzen hervor die der Reiche. Darauf folgt die abgrenzende Linie der Hauptstufen, unter welchen man z. B. im Tierreich die von Cüvier eingeführten vier Typen (Wirbeltiere usw.), dann die sogenannten Klassen auf rein naturwissenschaftlichem Boden zu befassen hätte; die Ästhetik wird aber hierin, wenn sie im zweiten Teile sich auf das Bestimmte einläßt, einen andern Weg zu nehmen haben und sich vorzüglich an die Unterschiede halten, die durch das Element bedingt sind. So stehen denn z. B. die Vögel als Art unter der Gattung Tier, zunächst über ihnen die Säugetiere des Landes. Diese beiden Formen sind nicht koordiniert, sondern die eine steht als Stufe über der andern; die Linie ist aber so fest gezogen, daß diese sich niemals zu jenen als Gattung zur Art verhalten können. Nun zeigen sich zwar auf allen Grenzpunkten sowohl der Reiche als der Hauptstufen Übergangsformen als lebendiger Beweis, daß es dieselbe Natur ist, welche eines wie das andere gebildet hat, aber sie sind durch das auffallend Verworrene ihrer Bildung, das sich aufdrängt, sobald man sie nicht nur mit sich selbst, sondern mit den klaren Hauptstufen vergleicht, gerade die Bestätigung der Grenze. Davon mehr im folgenden Paragraphen. — Grobe Empi-

riker bezweifeln übrigens nicht nur die Möglichkeit einer Einteilung, sondern noch mehr die Stufenfolge in der Natur. Es kann aber nicht die Pflicht der Ästhetik sein, die Wahrheit dieser Anschauungsweise, ohne welche die Betrachtung der Natur alles höhere Interesse verliert, zu beweisen; den bekannten Schwierigkeiten der Durchführung dieser Idee im Kleinen und Einzelnen, wie sie teils durch die lückenhafte Kenntnis der Natur, teils durch die unendliche Vielfältigkeit der Formen, teils dadurch entstehen, daß neben der Stufenordnung die horizontale Linie verschiedener lokaler, klimatischer und anderer Bedingungen zu berücksichtigen ist, kann sie jedoch belehrende Beispiele aus ihrem eigenen Gebiete gegenüberstellen. So hat die lyrische Dichtkunst unzählige Formen, die so schwer einzuteilen sind als die Insekten; trotzdem stellen ihre Hauptformen eine ganz deutliche Stufenfolge dar.

3) Hier nimmt die notwendige Ergänzung des eingeräumten Mangels der *Hegel*schen Ästhetik bereits eine bestimmtere Form an. Selbst den vergleichungsweise dürftigen Naturerscheinungen ist ihre Stelle im Schönen durch diesen Satz gesichert. Ein Baum, ein unvollkommen organisiertes Tier, wenn es sich so darstellt, daß seine Idee, d. h. seine Gattung in ihm zum reinen Ausdruck gelangt, eröffnet die Aussicht in die ganze Fülle und edle Bestimmtheit des Naturlebens, und da dieses zum Geiste aufwärts weist, läßt es auch diesen ahnen, ist also eine Welt. — Der gegen *Hegel* erhobene Vorwurf eines stoffartigen Verfahrens erscheint hier auch gegen uns doppelt begründet, indem wir eine solche durch das Gewicht des Lebensgehalts bestimmte Stufenfolge für das Schöne festsetzen; er kann aber hier noch nicht beseitigt, im Gegenteil, diese Betrachtungsweise muß noch weitergeführt werden. Es wird zwar im nächsten Fortgange Veranlassung sein, ihn zu berühren, aber erst wenn die Formfrage zur Sprache gekommen sein wird, kann das wahre Verhältnis zwischen Stoff und Form erledigt werden. Übrigens lassen sich aus dem Bisherigen bereits wichtige Folgerungen zur Beleuchtung der Wahrheit oder Unwahrheit des Ausdrucks „schön in seiner Art“ ziehen.

§ 18

Der Begriff der Stufenfolge beschränkt sich jedoch. Die 1
Idee stellt, da sie in jedem Gebiet wieder von unten beginnt,

auf der niedrigeren Stufe des höheren Gebiets Gattungen oder Arten auf, welche ihr Gebiet dürftiger darstellen, als ein untergeordnetes von solchen seiner Gattungen oder Arten dargestellt wird, welche eine höhere Stufe in dem Zusammenhang des ihrigen einnehmen. Ferner, weil es die eine Idee ist, welche diese Stufenfolge bildet, so sind dadurch Übergangsformen bedingt, welche verschiedene Bestimmungen verschiedener Gebiete auf widersprechende Weise in sich vereinigen und daher auch der Forderung, daß das Schöne ein in sich geschlossenes Ganzes sei,
2 entgegen sind. Eine weitere Einschränkung wird darauf beruhen, daß die Idee auf gewissen Stufen ihren Inhalt auf Kosten der Gestalt in der Tiefe sammelt. Diese Einschränkung ist jedoch hier, wo von dem Unterschiede zwischen dem Schönen und der Idee an sich noch nicht die Rede ist, nur so weit zu erwähnen, als zum voraus einleuchtet, daß auch das Schöne sich verschieden wird wenden und jenes umgekehrte Verhältnis in sein Interesse ziehen können.

1) Die hier zuerst aufgeführten Einschränkungen des Begriffs einer Stufenfolge treffen ganz auf gleiche Weise die Idee und das Schöne. Die Untersuchung ist noch nicht an den Punkt gekommen, wo beide sich trennen. Man wird diese Einschränkungen anführen und hat sie angeführt als Einwurf gegen jenes Zusammenfallen der Stufenfolge des Schönen mit der Stufenfolge der Gattungen. Denn ein Tier z. B., um hier die erste Einschränkung aufzufassen, das rauhe und unorganisch erscheinende Bedeckungen und träge Bewegung hat, gilt überall als häßlicher denn ein edler Baum, ist aber doch gewiß eine höhere Organisation; also ist das Schöne durchaus nicht mit der größeren oder geringeren Vollkommenheit der Organisation zusammenzuwerfen. Allein es liegt hier in Wahrheit der Grund vielmehr wirklich in der Stufenfolge der organisierenden Natur selbst. Denn wo sich das bedeutendere Gebiet schon eröffnet hat, muß das Höhere selbst wieder von unten mit ärmeren Bildungen beginnen und steht nun unter sich selbst, so daß z. B. Bewegungslosigkeit und wirklich unorganische Bedeckung notwendig harmonischer wirken muß als Bewegung und tierische Bedeckung, die

ihren Begriff so dürftig darstellt. Es nützt nichts, zu sagen: ein solches Tier ist in seiner Art ganz recht, wie es ist, und steht unendlich höher als die Pflanze. Man muß, wie schon im § 17, 2 berührt ist, das Ganze betrachten und es mit diesem zusammenhalten. Ebenso verhält es sich mit den Übergangsstufen. Danzel bringt gegen Hegel vor (a. a. O. 57): „Die Wahrheit der einzelnen Dinge wird zum Inhalt der Kunst gemacht. Aber dies widerspricht sich in sich selbst. Wir sollen z. B. (169) das Schnabeltier häßlich finden, weil wir eine Ahnung von der Zusammengehörigkeit der Formen des Vogels haben. Aber würde das Schnabeltier existieren, wenn nicht das Fremdartige in ihm auf irgendeine Weise zusammengehörte?" Gewiß nicht. Auch der Affe, der so häßlich ist, weil er dem Menschen so nahesteht und doch Tier ist, gehört zusammen. Hier kommt es darauf an, den Begriff eines realen Widerspruchs durch festen Überblick des Ganzen und der deutlichen Intention in den Hauptstufen gefaßt zu haben. Diesen müßte Danzel widerlegen, statt die abstrakte Form „auf irgendeine Weise zusammengehören", die niemand leugnet, vorzubringen. Auf diese Weise dürfte man auch Abnormitäten (die ich hier nur als Beispiel anführe, denn sie sind freilich etwas anderes als Übergangsformen) nicht Abnormitäten nennen. Im Buckligen gehört auch alles irgendwie zusammen.

2) Die hier angeführte Einschränkung antizipiert etwas aus der weiteren Entwicklung, wo von dem wesentlichen Unterschiede zwischen dem Schönen und Wahren die Rede ist, welcher darin beruht, daß im Schönen alles auf die Oberfläche der Gestalt ankommt. Dennoch war sie hier zu erwähnen, denn es gilt, den Satz von der innern Einheit des Wahren und Schönen (bei allem Unterschiede) zu schützen. Es wird also im Paragraph angeführt, daß die Idee auf gewissen Punkten ihren Inhalt auf Kosten der Gestalt in der Tiefe sammelt. Gewisse Tiere z. B. sind klug und zugleich plump an Gestalt. Allein das Schöne kennt ja von seiner Seite auch eine Bewegung und geht über einen Gegensatz, wie sich zeigen wird; es gehört auch ins Schöne, wenn eine Reihe von Tätigkeiten den ersten üblen Eindruck der Gestalt aufhebt. Freilich mit dem innern Grunde jenes umgekehrten Verhältnisses, d. h. mit dem Bau des Gehirns und seinem Verhältnis zum Bau der festen Teile beschäftigt sich das Schöne nicht, und jene Äußerungen, welche den ersten Eindruck vergüten, müssen selbst anschaulich sein: da liegt der Unterschied. Auch die umgekehrte Art des Mißverhältnisses findet statt,

wurde aber im Paragraph nicht erwähnt: arme Organisation bei glänzender Oberfläche. Von dem bloß bestechenden Glanz der Oberfläche läßt sich nämlich auch der ästhetische Standpunkt nicht verführen, über die Dürftigkeit des Ganzen wegzusehen. Farbenglanz z. B. kann für Mangelhaftigkeit der Gestalt, der Bewegung, des Ausdrucks in Ruhe und Tätigkeit nicht wirklich entschädigen.

§ 19

1 Die Idee baut jene Stufenfolge nur, um auf der höchsten Stufe bei ihrer eigenen, in den vorhergehenden Stufen verborgenen Wahrheit anzukommen und in sich zurückzugehen, sie tritt als Selbstbewußtsein hervor und wird Persönlichkeit. Auch diese höchste Gattung teilt sich wieder in gewisse Arten, geht aber nicht selbst als Art in eine höhere Gattung über, denn der Endzweck jener stufenförmigen Überordnung ist erreicht. Ebendaher scheidet sie sich von den tieferen Stufen wesentlich dadurch ab, daß sie selbst ebensosehr Stufe als eine absolut neue Welt ist.
2 Dieser höchste Gehalt der Idee ist zugleich der höchste Gehalt des Schönen. Das Schöne ist persönlich, und alle vorhergegangenen Stufen erhalten nun die Bedeutung, die Persönlichkeit als werdende anzukündigen.

1) Was den Hervorgang des Geistes aus der Natur durch die menschliche Gattung betrifft, so kann hier keine Verpflichtung zu einer Auseinandersetzung stattfinden. Es gehört diese Erkenntnis, wie die Natur im Menschen sich selbst zum Geist aufhebt und die in ihr verborgene Idee in diesem sich selbst erreicht, indem sie als Selbstbewußtsein Subjekt und Objekt in einem wird, zu den reinen und unbestrittenen Erwerbungen der neueren Philosophie. Das Menschengeschlecht teilt sich in Rassen, die im weiteren Sinne Arten heißen können, aber nicht in Spezies. Teilung in die letzteren ist eben der Beweis, daß die höchste Stufe noch nicht gefunden ist, daß über der Gattung eine höhere steht. Der Paragraph sagt: die Idee tritt als Selbstbewußtsein hervor und wird Persönlichkeit. Das „wird" soll andeuten, daß Persönlichkeit ein

reicherer Begriff und daß das Subjekt als selbstbewußtes noch nicht persönlich ist. Die innere Unendlichkeit der im Unterschiede sich selbst gleichen Beziehung auf sich, die im Selbstbewußtsein erst als ein unmittelbares, von selbst in dem dazu organisierten Lebendigen auftauchendes Wissen gesetzt ist, führt sich als Macht durch, indem sie das Widerstrebende in der umgebenden Welt und in der eigenen Natur wirklich durchdringt: das Selbstbewußte, was das Andere wahrhaft in seiner Macht hat, ist persönlich. Gewöhnlich wird der Begriff nur formell gefaßt und so in der Sphäre des Rechts aufgeführt: der Einzelne ist als unendliche Beziehung auf sich, abgesehen von allem bestimmten Inhalte, Person; er wird als unendlicher, freier Punkt gesetzt, und vom Begriffe des Selbstbewußtseins unterscheidet sich auch dieser abstrakte Begriff der Persönlichkeit dadurch, daß in diesem die Unendlichkeit, die im Selbstbewußtsein und in dem reinen, abstrakten Willen liegt, zum Gedanken erhoben und auf ihn die Forderung der unbedingten Achtung begründet wird. Die Wissenschaft und auch die gewöhnliche Sprache hat aber dem Begriffe der Persönlichkeit eine weit inhaltsvollere Bestimmung gegeben. Wer sich nicht am Bande seines Willens hat, wer sich gehen läßt und was ihn umgibt ebenfalls, den nennen wir unpersönlich.

2) Die Idee ist ein wesentlich Tätiges, und die wahre Form dieser Tätigkeit ist eben der sich durchführende Wille, der Wille, der seine Freiheit verwirklicht, indem er den Widerstand seines eigenen Organes sowie der andringenden Welt überwindet. Von der Härte des Kampfes, die dazu gehört, wird hier noch abgesehen; die besondere Hervorhebung dieser Seite bleibt einem andern Zusammenhang vorbehalten. Das einfach Schöne in seiner Liberalität hält sich an die Gewißheit des Sieges. — Ruge (Neue Vorschule der Ästhetik, 1837) hat das Schöne eigentlich auf den Begriff der Persönlichkeit gegründet; es ist dies aber in dem entwickelten Sinne zu verstehen, daß die tätige Erzeugung und die tätige Aufnahme des Schönen von ihm sogleich mit einbegriffen ist: eine Entfaltung, welche nach unserem Gange erst im Verlauf eintreten kann. Wir haben vor allem erst die spezifisch ästhetische Formfrage noch zu erörtern; daß Ruge in seinem übrigens sehr geistvollen Werke diese fast ganz übersehen und dadurch das ästhetische Personbilden mit dem sittlichen vermengt hat, scheint Danzel nicht bemerkt zu haben, dessen Kritik überall auf die spezifische Formfrage hindringt und doch das Verdienst, die Möglichkeit eines „Monismus der Kunst" begründet zu haben,

Ruge zuerkennt. Ist Hegels Ästhetik stoffartig, so ist es Ruges noch weit mehr. Denn daß dieser, indem er die Schönheit als eine lebendige Bewegung erkennt, auch für dürftige und getrübte Formen des Geistes einen weiten Raum hat, verändert die Sache nicht; er muß, solange er, ohne auf die spezifische Formfrage einzugehen, alles aus einem „sich Wiederfinden des Geistes in seinem Andern" erklärt, um so mehr sittliche Kraft im erzeugenden Subjekte voraussetzen, und er tut dies sogar in eigentlich ethisierender Weise, wie wir dies nicht billigen. Auf was es aber hier ankommt, sind zweierlei Fragen. Die erste ist: ob, solang man bei der Frage über den Gehalt im Schönen verweilt und die Persönlichkeit als den würdigsten darstellt, darum die ganze Welt der im gewöhnlichen Sinne unpersönlichen Gegenstände vom Schönen ausgeschlossen oder zu niedrig geschätzt werde, wie dies Hegel wegen seines durchgängigen Dringens auf substantiellen sittlichen Gehalt vorgerückt wird? Allein schon das unterste Naturgebilde kündigt die Zukunft der Persönlichkeit an; es wirkt nicht bloß die Kraft des Künstlers, alles persönlich zu machen, er könnte es nicht, wäre nicht Wahrheit darin, und es ist Wahrheit darin, weil das Ganze ein System von Stufen ist. Pananthropismus ist der Standpunkt des Schönen gegenüber der Natur. Die andere Frage ist: ob man denn dadurch, daß man einen Unterschied der Dignität im Gehalte macht, die Untersuchung über die spezifische Form, in welche dieser Gehalt einzubilden ist, zu vernachlässigen genötigt sei? Gewiß nicht. Wohl aber geht, wenn man gegen jene Wertunterscheidung des Gehalts auftritt, als Resultat jene formalistische Kunstbeurteilung hervor, welche die Wahrheit, daß im Schönen alles auf die Form ankomme, dahin verkehrt, daß sie meint, es sei dadurch eine Abstraktion vom Stoffe gerechtfertigt, während umgekehrt, je mehr man auf die Form dringt, desto mehr die Bedeutung des Gehalts in ihr Gewicht eintritt: denn Formvollendung bei geringem Gehalt erweist sich in der Nähe vielmehr als Bedeutungslosigkeit der Form selbst, als Verflachung in äußerlicher Fertigkeit. Große Form macht nur großer Gehalt möglich. Goethes Kunsturteil hat Einiges zur Entstehung dieses Formalismus der Kunst beigetragen. Es mag über diesen wichtigen Punkt sogleich folgender beleuchtender Satz aufgestellt werden. Man stelle neben ein in der Form vollendetes Landschaftsgemälde, Tierstück oder Genrebild, worin Menschen in anspruchslosem Zustande dargestellt sind, ein historisches Gemälde, worin ein großer weltgeschichtlicher Akt schlecht

dargestellt ist. Hier hat das erstere ohne Frage ästhetischen Vorrang; allein der Fall ist nicht richtig gewählt. Man stelle vielmehr neben jene ein Gemälde der letzteren Gattung, das ebenfalls meisterhaft in der Form ist. Jetzt steht dieses ohne Frage höher als jene.

§ 20

Die Persönlichkeit erweitert sich über den Umfang ihrer sub- 1
jektiven Vereinzelung zu einer Gesamtperson, welche durch vereinte Tätigkeit die wesentlichen sittlichen Zwecke des Geistes verwirklicht. In dieser geistigen Welt erreicht die Idee ihre wahre Bedeutung, und Ideen heißen nun die großen, bewegenden sittlichen Mächte, auf welche jedoch in dem Sinne auch der Begriff der Gattung noch angewandt werden kann, daß sie sich zu ihren engeren Sphären und den sie verwirklichenden einzelnen Persönlichkeiten verhalten, wie die Gattung zu ihren Arten und
Individuen. Auch diese sittliche Welt setzt sich ihre tSufen, und 2
von diesen gilt dieselbe Einschränkung wie von § 18, 2. Die sittliche Idee fügt nämlich in den Aufbau ihrer Sphären solche Stufen ein, worin sie sich von dem Schönen zu trennen scheint; das Schöne wird ihr aber unter gewissen Bedingungen auch dahin folgen können.

1) Der würdigste Gehalt des Schönen liegt in den sittlichen Mächten des öffentlichen Lebens. Die jetzige Zeit hat dies erkannt und fordert geschichtlichen, politischen Gehalt. Daraus an sich würde noch keineswegs Tendenzkunst und Tendenzkritik entstehen; der Schein dieser Konsequenz kann nur hier noch nicht gründlicher widerlegt werden, als er es durch die früheren Bemerkungen schon ist. — Die sittliche Macht wird Lebensluft besonderer Stände wie der einzelnen Persönlichkeit und verwirklicht sich in ihnen, wie die Gattung in ihren Arten und Individuen, daher auch hier die Idee Gattung heißen kann. Die Persönlichkeit im Dienste der Idee tritt im Kollisionsfalle aus der Gattung im unmittelbaren, natürlichen Sinn aus und opfert dieses Band der höheren, sittlichen Gattung, in die sie sich eingereiht.

2) Es gibt allerdings Stufen, worin die sittliche Idee und das Schöne sich zu trennen scheinen. Die hier gegebene Skizze des reinen Gehalts, der in das Schöne eingeht, muß weite Schritte nehmen. Im vorhergehenden Paragraph ist der erkennende Geist nicht erwähnt. Er ist rein innerlicher Art, allein mit dem Objekt noch in einem Gegensatze begriffen, der zu Spannungen führt, welche allerdings Inhalt für das Schöne abgeben (Empedokles, Faust), nur gehört dies noch nicht in die Lehre vom einfach Schönen. Abstraktere Formen des handelnden Geistes sind namentlich das Recht und die subjektive Moral, jenes zu äußerlich, diese zu innerlich. Allein, wenn sich zeigen wird, wie das Schöne seine Formen wechselt, so werden wir finden, daß es auch diesen Sphären folgen kann; freilich nur unter gewissen Bedingungen, d. h. um es vorher anzudeuten, nur in gewissen Kunstgattungen und nur so, daß eine solche Sphäre nicht das Ganze eines Kunstwerks ausmacht, sondern bloß ein Moment darin bildet. Man denke z. B. an den Rechtshandel im Kaufmann von Venedig.

§ 21

Jede einzelne Idee für sich betrachtet begreift eine Einheit von Momenten in sich, die sie teils gleichzeitig vereinigt, teils in der Zeitfolge durch Bewegung ausbreitet. Je bedeutender aber eine Idee, desto reicher und desto bestimmter treten, indem sie den Inhalt der untergeordneten Ideen vertiefend und erweiternd in sich aufnimmt, diese Momente als Kreise im Kreis hervor, desto lebendiger durchdringt sie aber auch die Einheit und führt sie in sich zurück.

Dieser Paragraph ist durch einen vorläufigen Blick in die bestimmten Erscheinungen der natürlichen und sittlichen Welt zu erläutern. Selbst das gewöhnlich sogenannte Unorganische ist nicht einfach, sondern eine Einheit von Unterschiedenem und entweder Resultat eines lebendigen Prozesses oder wirklich ein solcher. Je höher aber ein Wesen, desto mannigfaltiger und lebendiger die Einheit. Das Tier vereinigt die Systeme in sich, welche in der Pflanze sind, vermehrt sie und gibt ihnen veränderte Bedeutung durch einen neuen Einheitspunkt, im

Menschen treten neue Organe zu den tierischen, und alle sind in eine wesentlich andere Einheit zusammengefaßt. Höher aber entfaltet sich das Staatsleben in den besonderen Kreisen der Familie, der Gewerbstätigkeit, der Kriegsbestimmung, der Schule, der Kirche usw.

§ 22

Indem die Idee sich zuletzt in höchster Bedeutung als der 1
sich verwirklichende sittliche Zweck, hiemit als das Gute dar-
gestellt hat, so ist das Schöne seinem Gehalte nach einfach als
identisch mit diesem zu fassen. Auch das Reich, worin sich die 2
Idee erst als unbewußte Lebenskraft ausführt (§ 17), kann in dem Sinne unter den Begriff des Guten gestellt werden, daß dieses unbewußte Leben nach der einen Seite ebensosehr die werdende Persönlichkeit ankündigt (§ 19), als es nach der andern, weil es die Entzweiung derselben noch nicht in sich trägt, durch die feste Geschlossenheit und Bestimmtheit seiner Gestaltungen sogar als ein vorgezeichnetes Bild der Persönlichkeit erscheint, wie sie ihren sittlichen Zweck bereits verwirklicht und sich zu einem festen Ganzen mit sich zusammengeschlossen hat.

1) Es handelt sich hier nur um den Gehalt des Schönen, und solange bloß von diesem die Rede ist, muß die im Paragraph ausgesprochene Identität mit dem Guten behauptet werden. Einschränkungen, die jedoch schon § 20, 2 berührt wurden, sind im folgenden Paragraph wieder bis auf einen gewissen Punkt aufzufassen. Das Schöne ist gut, aber darum das Gute noch nicht schön.

2) Auch die Natur kann unter dem Standpunkt des Guten betrachtet werden. Die Alten standen wesentlich auf diesem Standpunkte und vergötterten daher die Naturkräfte. In der Natur ahnt sich die Persönlichkeit; als wirkliche ist sie eine geistige Verwendung und Umbildung von Naturkräften, die als ihre Grundlage und ihr Material auch vom Standpunkte der Religion des Geistes zu verehren sind. Allerdings scheint ebensogut das Umgekehrte zu folgen: die Selbständigkeit der Natur verschwindet, wenn sie um eines Andern, um des Geistes willen da ist, ihre Stufen und Gattungen verflüchtigen alle Grenzen,

wenn sie nur über sich hinausweisen sollen. Allein die Natur ist eben deswegen, weil sie als noch verhüllter Geist auch die Entzweiung des Bewußtseins noch nicht in sich hat, einfach, kompakt, gesättigt und saftig in sich. Ihre Stufen weisen über sich hinaus, dies sehen aber nur wir, die Geistigen, ihnen an; sie selbst verfallen zwar der kreatürlichen Angst der bewußtlosen Existenz, jedoch nur in dem Moment, wo ihnen das Schicksal der Notwendigkeit von außen kommt, sie sind übrigens ganz was sie sind, zufrieden damit und eben dadurch einfach, ungeteilt, gediegen. Das Alte Testament hat treffliche Stellen, worin dies Gefühl ausgesprochen wird, daß hier alles recht und ganz ist und diese Werke gut. Der Mensch führt als Sinnenwesen selbst ein animalisches Leben, das an seiner Stelle die ästhetische Kraft dieser Gesundheit und Ganzheit hat. Die Kunst zieht aus diesem Reiche eine Welt von Motiven, welche *Goethe* (Gespr. mit *Eckermann*: über eine antike Gemme, worauf ein Knabe dargestellt ist, den ein Alter trinken läßt) naiv genannt und mit Recht bewundert hat. Die geschlossene Ganzheit der natürlichen Existenz ist aber in ihrer kräftigen Gestalt auch Bild der Persönlichkeit, die zwar schon auf sittlichem Boden steht, aber eine ganze Natur ist. Daher werden im alten Epos die Helden so schön mit der kompakten Kraft von Tieren verglichen.

§ 23

1 Das Gute im eigentlichen Sinne hat zu seiner Voraussetzung und Unterlage das Reich der bloß äußern Zwecke, der Befriedigung der Bedürfnisse, welche als Fülle des sich selbst
2 genießenden Lebens das Gut heißt. Dies Reich der äußeren Zweckmäßigkeit fällt gemäß § 16 aus dem Schönen weg, weil es bloß eine Beziehung, worin ein Solches, das um seiner selbst
3 willen da ist, steht und nicht dieses selbst darstellt. Jedoch wenn entweder von den höheren Zwecken, die als Selbstzwecke den Mittelpunkt einer Persönlichkeit bilden können, abgesehen und die persönliche Welt unter den Standpunkt des unbewußten Lebens gerückt wird, oder wenn die bloß äußern Zwecke als fördernde Momente in eine erfüllte Einheit mit diesem unter dem

Standpunkte des höchsten Gutes zusammenbegriffen werden, so kann unter gewissen Bedingungen auch jenes Reich als Inhalt in das Schöne eintreten. Eine andere Frage ist, ob Werke der äußeren Zweckmäßigkeit sich nicht wenigstens beiläufig mit dem Schönen verbinden können, und diese ist nicht nur zu bejahen, sondern es liegt sogar notwendig im Wesen des Geistes, daß er das, was um der bloß äußerlichen Zweckmäßigkeit willen vorhanden ist, in die Sphäre seiner reinen Selbständigkeit heraufzieht, um die Notdurft, mit der er behaftet ist, zu vergessen und auch hierin sich das Bewußtsein seiner Unendlichkeit zu geben. Hierauf gründet sich die wichtige Unterscheidung einer selbständigen und einer anhängenden Schönheit.

1) Die äußere Zweckmäßigkeit gehört zu den abstrakten Begriffen, welche durch § 16 ausgeschlossen sind. Er hat seinen eigentlichen Ort im System der menschlichen Bedürfnisse und ihrer Befriedigung. Die unbewußte Natur kann auch unter den Standpunkt der äußeren Zweckmäßigkeit gerückt werden; Luft, Erde, Wasser, Licht dient der Pflanze, jene und diese dem Tier usw.; dieser Standpnnkt ist aber nicht nur nicht ästhetisch, sondern er ist auch schließlich nicht der wahre. Noch unwahrer ist es, wenn innere Zwecke des Geistes, die Selbstzwecke sind, unter der Kategorie der äußeren Zweckmäßigkeit betrachtet werden, z. B. der Staat. Im Reich der Bedürfnisse aber und des äußern Wohls handelt es sich um die Befriedigung dessen, was im Menschen selbst nur um eines Andern, um des Geistes willen, ist; diesem an sich Unselbständigen dient nun die äußere Natur und wird zu Werken verarbeitet, welche durchaus nur Mittel sind, eines für das andere und alle für den sinnlichen Menschen, dieser aber für den geistigen. Hier handelt es sich also um bloße Beziehungen, nicht um freie Wirklichkeit eines Selbständigen in seiner Totalität. Der sich verwirklichende Selbstzweck heißt das Gute, die Fülle der erwirkten Mittel des äußeren Zwecks, sofern der Mensch als Sinnenwesen, aber auf dieser Unterlage auch als geistiges Wesen in ihr sich genießt, heißt das Gut.

2) Es kann von dem Gegensatze der geistigen Selbstzwecke und der äußeren Zwecke abgesehen und der Mensch unter dem Standpunkte

einer höheren Natur, einer edleren Tierheit angeschaut werden. Dann wird nicht in Erwägung genommen, daß das sinnliche Dasein genährt und gepflanzt wird, bloß damit der Geist Zeit und Raum gewinne für seine absoluten Zwecke. Es ist dieser Standpunkt keine Erniedrigung, denn indem sich der ganze Mensch ungeteilt in diese äußere Sphäre legt, bringt er auch den Geist als adelnde und maßgebende Seele mit. So wird diese Sphäre selbständig und ästhetisch; jedoch nur unter gewissen weiteren Bedingungen. Diese Bedingungen können nicht hier erledigt werden, sie gehören teils zur Frage nach den geschichtlichen Formen der Kultur, teils zur Lehre von den verschiedenen Künsten. Es gibt Kulturepochen, welche die Sphäre der Zweckmäßigkeit im Sinne jener selbständigen Anschauung, andere, welche sie rein als Mittel behandeln, und davon tragen die Werke den Stempel in ihren Formen. Was die Künste betrifft, so erinnere man sich nur z. B., wie anders die bildende Kunst als die Poesie, wie anders in dieser das Epos (namentlich die Idylle) als das Drama sich zu dieser Sphäre stellt. Es gibt aber noch einen andern Fall der Zulässigkeit. Das Zweckmäßige kann ganz als bloßes Mittel erscheinen, aber in den Fluß der geistigen Selbstzwecke so glücklich eingreifen, daß es als ein Besonderes für sich, d. h. als ein Prosaisches, sich gar nicht in der Anschauung fixiert. Die angedeuteten Bedingungen gelten für diesen Fall in eingeschränkterem Sinne. Der Geist mag das äußerlich Zweckmäßige in der kürzesten Zeit und in sparsamer Form abtun; treten nur seine absoluten Zwecke gehörig in die Anschauung, so wird mit dieser jenes Unselbständige, wenn es nur leicht geht und gelingt, in Ein Bild ohne Anstoß aufgenommen, und dieses Eine Bild ist das Bild des höchsten Gutes, worin der innere und äußere Zweck, Tugend und Glückseligkeit harmonieren.

3) Kant, Kr. d. ästh. Urteilskr., § 16, stellt den wichtigen Unterschied der freien und anhängenden Schönheit auf, gibt aber mehrere falsche Beispiele. Das bloß Dienende wird ästhetisch, wenn es so behandelt wird, daß es frei und selbständig erscheint. Ein in diesem Sinne behandeltes Geräte z. B. wird gleichsam persönlich, gehört zur Familie, scheint die Seele des Gebrauchenden in sich aufgenommen zu haben. Der Geist legt seine Unendlichkeit in den bloß endlichen (dienenden) Gegenstand und zeigt dies durch Entfaltung an sich überflüssiger, doch wohl motivierter Formen, wodurch die gerade Linie, welche als den kürzesten Weg zum Ziele das Bedürfnis nimmt, in eine spielende ver-

wandelt wird. Das Nähere gehört zur Formfrage. Ihre ganze Wichtigkeit erhält diese Unterscheidung in der Lehre von der Kunst.

§ 24

Über dieser Grundlage erhebt sich die Welt der sittlichen oder 1
der Selbstzwecke, welche den bedeutendsten Inhalt des Schönen abzugeben bestimmt sind. Dieser höchste Inhalt der Idee nun oder das Gute ist aber so wenig als irgendeine andere Stufe der Idee auf einem bestimmten Punkte des Raumes und der Zeit absolut verwirklicht. Da nun das Schöne die Idee gerade 2
als in diesem Sinne verwirklicht zur unmittelbaren Anschauung bringen soll, so ist hier eigentlich die Stelle, wo der gegenständliche Inhalt des Schönen, worin es mit der Idee zusammenfällt, geschlossen ist und die Darstellung des Unterschieds zwischen beiden zu beginnen hat. Ehe jedoch dieser Übergang eintritt, scheint 3
noch ein höherer Inhalt eingeführt werden zu müssen, eben um begreiflich zu machen, wie das Schöne jene Wirklichkeit als eine vollendete zur Anschauung bringen könne. Einen solchen Inhalt scheint die **Religion** darzubieten als der Glaube an die Wirklichkeit eines Einzelnen, welches zugleich absolut ist.

1) Die Idee als sittlicher Zweck ist Selbstzweck, das heißt erstens: sie selbst setzt sich den Zweck oder vielmehr als Zweck, sie setzt sich in Form der Zukunft, um sich zu entfalten; zweitens: die Mittel, die sie dazu anwendet, sind ihre eigenen Momente, werden nicht von außen genommen, denn der Idee gehört alles; drittens: indem sie bei dem Zwecke ankommt, kommt sie bei sich selbst an, denn sie hat sich entfaltet. Allein jedes Anlangen ist ein neues Anfangen jenes Hinaussetzens, die Kategorie des Sollens kehrt im Reiche des Handelns, um sich immer aufzuheben, immer wieder (vgl. Einl. § 2, 2); denn eben jene Tätigkeit ist die Idee, und wenn sie jemals aufhörte, tätig zu sein, wäre sie tot, also nicht Idee. Das Wissen erkennt dies Verhältnis und begreift, daß eben diese unendliche Bewegung das Absolute ist. Das Wissen ist also eben die wahre Form, durch welche das Absolute schließlich in den

Begriff seiner selbst eingeht und sich nur im Sinne gedachter Allgemeinheit zu seinem eigenen Gegenstande macht. Allein das Wissen ist nicht sogleich, nachdem der Geist über die ganze bisher dargestellte Breite der Verwirklichungsstufen der Idee sich erhebt und sie überblickt, vorhanden. Jene Wahrheit der unendlich sich verwirklichenden Idee wird zuerst als Schein einer Vollendung auf einem einzelnen Punkte (welche aber zugleich Ausdruck jener unendlichen Tätigkeit, also nicht etwas Totes ist) gefaßt (s. § 13. 14).

2) Die Welt der Gegenstände, welche den Gehalt des Schönen bilden, ist hier, da es keinen höheren Gegenstand als das Gute geben kann, zu Ende. Der Gegenstände: dies ist nicht gemeint, als werde übersehen, daß es die eine und selbe Idee ist, welche sich als Natur ausbreitet, als Geist im Gegensatze tätig ist und diese ganze Entfaltung wieder in den höchsten Sphären des Geistes in Eins zusammenfaßt. Die Trennung ist aber hier notwendig, eben weil ein Punkt gesetzt werden muß, wo nun das Spezifische eintritt, wodurch der bisher dargestellte Inhalt im vorliegenden Gebiete aufhört, bloßer Gegenstand zu sein. Jetzt also hätte die Untersuchung zu beginnen, was im Schönen mit dem bisher geschilderten Inhalt vorgehe, und wie eben dieser Vorgang nun den Unterschied des Schönen von dem bisher entwickelten Gehalte bilde.

3) Hier tritt nun aber die Frage dazwischen, ob nicht das Schöne, wenn es die absolute Idee als schlechthin verwirklicht oder als mangellos tätig in einem Einzelnen zur Erscheinung bringen solle, eben diese Art ihrer Wirklichkeit zuerst als Inhalt vor sich haben müsse. Es scheint, als müsse das Absolute auch erst als ein beschlossenes Sein auftreten, müsse auf diese Weise Gegenstand sein und als bilde dann das Schöne diesen Gegenstand ab. In Wahrheit ist es vielmehr das Schöne selbst, was das Absolute in diesem Sinne zum Gegenstande macht, als eine zugleich unendliche und doch zugleich in einem Einzelnen beschlossene Tätigkeit nämlich, was freilich nur durch einen Schein möglich ist; eben hier beginnt also das unterscheidend Eigene im Schönen; es tritt zwischen das Wissen, das den bisher betrachteten Inhalt in seiner Allgemeinheit denkt, und zwischen diesen Inhalt, nimmt diesen zu seinem Gegenstand und stellt ihn so dar, als wäre er nicht nur Gegenstand im bisherigen Sinne einer nie im Einzelnen beschlossenen Verwirklichung, sondern in dem Sinne einer zugleich einzelnen und

zugleich absoluten Wirklichkeit. Die Meinung Vieler aber ist vielmehr, daß nicht erst das Schöne diesen Gegenstand als Schein erzeuge, sondern daß derselbe noch zu den seienden Gegenständen gehöre. Kunde von diesem Gegenstand nun, ist die weitere Meinung, gebe die Religion; deswegen habe sie hier ihre Stelle. Die Religion gehört hieher, wie sich sogleich zeigen wird, aber aus einem andern Grunde. Was das Wissen oder die Philosophie betrifft, so haben wir schon früher einleitend gezeigt, daß es nur nach dem Schönen stehen könne (§ 5, Anm.). Dieser Punkt ist noch genauer zu untersuchen, hier aber nur so viel zu sagen, daß es zwar auch noch zu den Gegenständen des Schönen treten kann, aber nicht von der Seite, die sein Wesen begründet, sondern sofern es selbst wieder in ein Unmittelbares übergeht, oder auf ein solches wirkt, wie § 20, 2 schon angedeutet ist.

§ 25

Dies ist jedoch eine logische Verwirrung. Die Idee kann sich anders nicht verwirklichen, als in dem Prozesse einer unendlichen Bewegung, also auch in keinem andern Sinne zu der Welt der Gegenstände gezählt werden, welche in den Geist eingehen. Wenn nun der Geist, in den sie eingeht und der sie zum Gegenstande hat, sie anders faßt, das heißt, wenn er, noch ehe das Schöne eintritt, sie in der Weise des Glaubens als vollkommen gegenwärtig in einem Einzelnen hinstellt, so ist dies kein Gegenstand, der außer dem Glaubenden vorhanden wäre, sondern ein Gegenstand, den der Glaube selbst erzeugt, und die Wahrheit des Glaubens ist nicht, was er glaubt, sondern daß er glaubt. Wirklich meint die Religion in dem, was ihr Bewußtsein vor sich hat, zwar einen Gegenstand zu besitzen, der ohne ihr Bewußtsein schon sei, hebt ihn aber als Gegenstand unvermerkt auf, indem sie ihn in Bewegung setzt.

Der Inhalt der Religion scheint ihr selbst ein Gegenstand, der ohne sie und außer ihr da sei. Daß dies nicht Wahrheit ist, folgt aus allem Bisherigen. Die Religion setzt die absolute Idee als rein voll-

endet in Gott als einem Einzelnen oder in Göttern als Einzelnen, näher bestimmt zur Idee der Menschheit als rein vollendet im Sohne Gottes usw. Indem sie nun daran geht, die Eigenschaften und Tätigkeiten dieser Wesen, welche einzelne sein sollen, sich auseinanderzusetzen, hebt sie unvermerkt das Subjekt dieser Eigenschaften und Tätigkeiten als einzelnes auf, Gott wird als allgegenwärtig und unzeitlich durch alle Zeit wirkend und schaffend im Universum, der Sohn Gottes ebenso in der besonderen Beziehung zum sittlichen Leben der Menschheit gefaßt usw., d. h. sie sind keine Einzelnen mehr, sondern der Geist des Ganzen. Die Religion merkt aber diese Auflösung, die sie selbst vornimmt, nicht, sie glaubt trotz dem Widerspruch an die Gegenständlichkeit ihrer Vorstellung. Die Schönheit wird sich dagegen als eine Macht erweisen, welche diesen verwechselnden Glauben auflöst, also weit entfernt, ihren Inhalt als reinen Gegenstand von der Religion zu entlehnen, vielmehr die Bestimmung dieses Inhalts, wonach er Gegenstand ist außer dem Glauben, der ihn glaubt, aufhebt. Der Glaube, womit die Religion glaubt, nicht das, was dieser Glaube glaubt, ist die Bedeutung der Religion. Sie hat in dieser Intensität mehr, als sie weiß; was sie glaubt, ist nicht als Geglaubtes Wirklichkeit, aber der Glaube selbst ist diese Wirklichkeit; die Idee wird zur Gegenwart im glaubenden Subjekte, das Vorgestellte in dieser Gegenwart ist nicht die Wahrheit, aber die Innigkeit der Empfindung, aus der diese Vorstellung herauswächst, ist die Wahrheit.

§ 26

Die Religion und die Schönheit gehören also allerdings in dasselbe Gebiet, denn beide sind Weisen, worin der Geist die Idee als wahrhaft wirkliche zu seinem Inhalte hat, worin also die Idee ihre Wirklichkeit in die Gewißheit von sich erhebt und dadurch der Gegensatz zwischen objektivem und subjektivem Geist sich zum absoluten Geiste auflöst. Diese Gewißheit selbst bewegt sich durch verschiedene Stufen; sie bestimmt sich als Glaube in der Religion, und da dieser Glaube die Wirklichkeit der Idee unter der Form der Einzelheit auffaßt, die Schönheit aber ebenfalls ein Schein ist, als sei diese Wirklichkeit im Punkte einer

Einzelheit beschlossen, so folgt, daß beide Weisen des absoluten Geistes seien, die in wesentlicher Verwandtschaft stehen. Der Unterschied zwischen beiden Weisen, der es nicht erlaubt, dies Verhältnis anders zu bezeichnen, ist hier noch nicht zu untersuchen.

Die Religion und die Schönheit sind die zwei ersten unmittelbaren Formen des absoluten Geistes. Der absolute Geist gibt sich das Wissen von der Wirklichkeit der absoluten Idee; dieses Wissen hat in jenen beiden Sphären noch die Bestimmtheit des Unmittelbaren, welche nicht Wissen, sondern nur Gewißheit zu nennen ist. Beide erzeugen den Schein, als sei die Wirklichkeit der Idee in einem Einzelnen beschlossen Dieser Schein ist aber in beiden verschiedener Art; der Unterschied ist durch die Bezeichnung der Religion als G l a u b e n angedeutet, kann aber hier noch nicht erörtert werden, wo vom Gehalte, nicht vou der Form die Rede ist. Es leuchtet also ein, daß Religion und Schönheit denselben Gehalt haben, und daß auch ihre Form eine verwandte ist (bei diesem unbestimmten Ausdruck muß es vorläufig bleiben). Allerdings wird sich bei der Erörterung des Unterschieds zeigen, daß mit der Form auch der Inhalt sich ändert, es ist aber Inhalt von Inhalt, d. h. es ist verborgener oder Grundinhalt zu unterscheiden von dem Inhalt, der ins Bewußtsein tritt; der letztere kann auch zur Form gezogen werden.

§ 27

Diese Verwandtschaft wird sich als tätiges Verhältnis 1
zwischen beiden dahin bestimmen, daß die Religion dem Schönen denselben Inhalt, den das Schöne ohnedies auch hat, die Wirklichkeit der Idee nämlich, als einen im Sinne des absoluten Geistes bereits geformten überliefert. Meint man, die Schön- 2
heit empfange von der Religion in diesem so geformten Gehalt einen von dieser in Erfahrung gebrachten, außer ihr und der Kunst vorhandenen neuen Gegenstand, so entsteht der Fehler einer theologischen Ableitung des Schönen. Es wird sich aber auch 3
zeigen, daß selbst jene Gemeinschaft des Stoffes eben wegen des

Unterschieds in der Verwandtschaft keine absolute und keine dauernde ist. Die Religion wird fernerhin in einem ganz anderen Sinne der Schönheit Stoff darbieten, sie wird selbst als Stoff in diese eingehen, indem nicht der vermeintliche Gegenstand des Glaubens, sondern der Glaube selbst als vollendete Wirklichkeit vom Schönen wird zur Darstellung gebracht werden.

1) Die Religion wird der Schönheit Stoff überliefern, aber keineswegs im Sinne eines neuen Gegenstands. Die Sphären des absoluten Geistes haben die reine Wirklichkeit der absoluten Idee zum Inhalte. Jede dieser Sphären formiert diesen Inhalt auf ihre Weise, die Religion in einer solchen, welche der Schönheit verwandt ist, denn eine ähnliche Art des Scheines ist in beiden. Das Leben der Natur und des Geistes zieht die eine wie die andere in einzelne absolute Gestalten zusammen. Nur dadurch schöpft die Schönheit Stoff aus der Religion, daß diese Gestalten, nicht das, was in ihnen zusammengezogen ist, ihr als willkommene Motive entgegentreten, das zur Anschauung zu bringen, was sie ohnedies auch schon hat, den Gehalt des Lebens. In diesen Sätzen ist vorausgesetzt, daß die Religion primitiver sei und die Schönheit ihr folge: dies wird gründlicher erst dargetan werden, wenn vom Unterschiede beider die Rede sein wird, inzwischen kann auf die notwendige Vorausnahme der Einleitung (§ 5) hier verwiesen werden.

2) Die theologische Ableitung des Schönen ist nicht zu verwechseln mit einer Vermengung des Schönen und der Religion. Der neueren Philosophie von Schelling bis Hegel ist nicht eigentlich die erstere, sondern die letztere vorzuwerfen. Schelling hält die Kunst selbst für tätige Erzeugung der Einheit des Idealen und Realen, nicht also für Nachbildung Gottes als eines von der Religion zur Kunde gebrachten und außer ihr und der Kunst vorhandenen Gegenstands. Allerdings ist das Absolute als Grund dieser Einheit vor derselben, aber nur implicite. Auch über das Geschichtliche der Person Christi sprechen d. Vorles. über d. Meth. des akad. Studiums in einer Weise, daß hier nicht von einem gegebenen Gegenstand, sondern nur von einem Erzeugnis der idealen Anschauung selbst die Rede sein kann. Allerdings fehlt bei Schelling die systematische Aufführung der Mittelstufen, durch die sich der Geist bewegt, bis er bei dieser Form reiner Ineinsbildung des Idealen und

Realen anlangt, es ist aber in seiner Meth. des akad. Studiums der Grundriß jener Durchführung, welche Hegel gegeben hat, in hingeworfenen Zügen wohl zu erkennen (vgl. z. B. 313). In der Darstellung der Kunst für sich scheint es zwar, als solle die Kunst das Absolute schlechthin offenbaren; es fehlt aber natürlich die Einsicht nicht, wie dies die Kunst dadurch tut, daß sie „die Formen der Dinge an sich und wie sie in den Urbildern sind", also daß sie nicht eine ohne sie fertige einzelne Gestalt, welche schlechthin das All in sich begriffe, sondern zunächst irgendeine einzelne Idee in beschlossener Gestalt und dadurch das All darstellt (vgl. insbesondere d. Rede über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur); nur ist diese Einsicht wie bei Hegel in der allgemeinen Ableitung nicht durchgeführt. Wohl aber wird die Kunst mit der Religion auf ganz unstatthafte Weise vermengt; Schelling spricht sogar eine Unmöglichkeit aus, der Kunst eine andere etische Welt als innerhalb der Religion und durch Religion zu geben (a. a. O. 322), und dies würde in seiner Konsequenz auch den Satz wieder aufheben, daß die Kunst das Absolute durch die Zwischenglieder der einzelnen Ideen darstellt; denn die Religion hat den Charakter der Ausschließlichkeit, daß sie sich nicht über das Ganze des Lebens ausdehnt, sondern nur die sittlichen Höhen desselben in ihre Symbolik aufnimmt und das Übrige abweist. Ganz unklar bleibt in diesem Punkte Solger, der zuerst Schellings Ideen zu einer Philosophie der Kunst durchgeführt hat. Er nennt die absolute Idee Gott und legt auf den Begriff eines schaffenden Gottes ein Gewicht, als wäre nur aus ihm das Schöne abzuleiten. Dazwischen wird gegen die Ansicht, als wäre Gott ein einzelnes und für sich bestehendes Wesen, protestiert (Erwin 1, 136. 138. 247). Es bleibt aber ein völliges Dunkel über diesem Punkte. Die Idee eines schaffenden Gottes erscheint dennoch wieder als die einzige Aushilfe aus den Irrwegen der Dialektik, die das Schöne nicht zu begreifen vermag. In den nachgel. Schr. T. 2, 428 wird ein Ausdruck des Boccaccio gebilligt, die Kunst sei bloß eine andere Art der Theologie. Solger unterscheidet eine göttliche und irdische Schönheit. Jene enthält die absoluten Gestalten der alten Mythologie und der christlichen Mystik. Die ersteren nun sind natürlich nur Bilder der Phantasie, allein die zweite wird unter dem Begriff der Allegorie so gefaßt, daß die wahre Allegorie auch sein soll, was sie bedeutet. Daraus folgt, daß die wirkliche Geschichte in heilige,

absolute Geschichte aufgehoben werden soll, und der Wert der bestimmten Idee ist ebenhiemit in dieser Beziehung geleugnet. Ein Gegensatz, der nur in die Geschichte des Ideals gehört, ist in dieser Entgegensetzung des göttlichen und irdischen Schönen als bleibender festgehalten, es wird nicht als Fortschritt der Kunst begriffen, wenn sie die transzendenten Gestalten aufgibt, wenn sie die bestimmte, wirkliche Idee rein menschlich und natürlich und nur durch sie die absolute Idee darstellt. Aber nicht nur dies; die überirdischen Gestalten wären demnach wirkliche Wesen, und das Schöne hätte ihnen nur als ihre Nachbildung zu folgen. Nimmt man also nun Solger beim Wort, so ist ihm allerdings theologische Ableitung des Schönen vorzuwerfen; hilft man seiner sichtbaren Unklarheit nach, erwägt man, daß ihm die Vorstellung Gottes und der ganze Bilderkreis der Religion doch nur Bild sein kann, so ist ihm nur dies vorzuwerfen, daß er die Kunst nicht von der Religion emanzipiert, sondern mit dieser vermengt. Von Hegel ist schon zugegeben, daß er mit Überspringung der Mittelglieder im Gehalte zu substantiös unmittelbar auf den höchsten hindrängt. Dies äußert sich nun allerdings wesentlich auch als Vermengung mit der Religion. Der ganze zweite Teil von den besonderen Formen des Kunstschönen bezeugt dieselbe. Er enthält zuviel — namentlich über orientalische Religion — und zuwenig: d. h. er vernachlässigt völlig den Punkt, wo in der neueren Zeit die Transzendenz der Religion überhaupt durch die Bildung ausgeschieden, dadurch erst die einzelne Idee in unbefangene Geltung gesetzt und das moderne, weltliche oder rein menschliche Ideal hergestellt wird.

Eigentlich theologisch könnte man die unvermittelte Weise nennen, in welcher Winckelmann die Idee der Schönheit aus Gott ableitet; allein man muß den zweiten Teil der betreffenden Stelle nicht übersehen. Es heißt (Gesch. der Kunst, Buch 4, Kap. 2, § 22) zuerst: „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet." Dies ist nichts als ein Geständnis, das Schöne nicht erklären zu können; eigentlich weiß Winckelmann wohl, daß, wo man alle Materie abzieht, die Schönheit ihr Ende hat. Aber dann folgen die trefflichen Worte über das Ideal: „Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus

der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur.“ Also nicht Gott selbst, sondern das Prototyp der Gestalt ist die Urschönheit. Ein echtes Beispiel theologisierender Ästhetik ist dagegen die § 10, 1 als ältere christliche Vorstellung erwähnte Ansicht von Gott als dem in Leiblichkeit existierenden Ideale der Schönheit und ebenso eine moderne Schrift: Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen auf dem christlichen Standpunkte dargestellt von Dursch, 1839. Hier werden die Vorstellungen der Religion als absolute Gegenstände aufgeführt, welche die Kunst von dieser zur Darstellung überliefert erhält: Gott, die Engel, die Seligen usw. Diese Wesen werden wie Erfahrungsgegenstände hergezählt. Gab es nie einen Kant? Theologisierend ist ferner die Ästhetik von Weiße. Er nennt Solgers Ästhetik theosophisch. Dies wäre sie nur, wenn sich beweisen ließe, daß Solgers Religionslehre theosophisch, d. h. Vermengung von Phantasie und Begriff, Bild und Sache sei. Wenn nun aber Solger allerdings Miene macht, das Schöne von der Gottheit abzuleiten, so verflüchtigt es dagegen Weiße in die Gottheit. Am besten kann man sich davon überzeugen, wenn man außer dem oben in § 5, Anm. Angeführten und dem in § 10, 1 Gesagten liest, wie das Erhabene über sich selbst hinaustreiben soll zum Guten und Göttlichen im Sinne des persönlichen Gottes (Ästh. § 24) und wie daneben das Schöne, das nicht auf ein außer ihm liegendes Allgemeines hinausweist, sondern sich selbst genügt, als das Häßliche gefaßt wird (a. a. O. § 25).

3) Es wird im zweiten Teile eine Form des Ideals auftreten, worin der Bund der Kunst und Religion sich auflöst. Aber noch vorher wird sich zeigen, daß die Schönheit nicht nur dem Inhalt der religiösen Vorstellung, sondern das vorstellende Subjekt selbst samt jenem, nicht nur das Geglaubte, sondern den Glauben zu ihrem Stoffe macht; ein Beweis, daß sie frei darüber steht.

§ 28

Wenn die Idee als Totalität und als ewige Wirklichkeit 1
durch das begriffsmäßige, seinen Inhalt beweisende Denken er-

hoben wird zum Wissen, so nennt man dies *Wahrheit*, so-
fern nämlich dieses Wort mit genauer Unterscheidung gebraucht
2 wird. Dasselbe wird aber auch in der Bedeutung angewandt,
daß es den reinen Inhalt der sich verwirklichenden Idee bezeich-
net, abgesehen davon, daß er in die Form des Denkens gefaßt
wird. Von der Wahrheit in diesem Sinne ist also der Inhalt
der abstrakten Begriffe (§ 16) ebenso wie vom Schönen auszu-
schließen, denn er ist, obwohl nicht bloß von subjektiver Gültig-
keit, doch allein durch das subjektive Denken in der Abstraktion
festzuhalten; sie fällt mit dem Schönen, wie es bis jetzt entwickelt
ist, einfach zusammen, und es muß der Satz aufgestellt werden:
alles Schöne ist wahr.

1) Wahrheit im ersten Sinn ist der *gedachte* wesentliche Inhalt. Hier entstände also die Vergleichung der Schönheit mit der dritten und reinsten Sphäre des absoluten Geistes, der Philosophie. Diese ist jedoch hier noch nicht an der Stelle, da erst das Spezifische der Form im Schönen untersucht sein muß.

2) Wahrheit wird in weiterem Sinne gebraucht von dem, was wahrhaft ist, Lebenswahrheit, echter Gehalt. So geht es auf die Wirklichkeit der Idee abgesehen davon, daß der Gedanke die reinste Weise ist, sie als Wahrheit zu begreifen und zu beweisen. Man nennt nun zwar auch abstrakte Kategorien Wahrheiten, das Kausalitätsgesetz, die arithmetischen, geometrischen Gesetze usw.; und zwar eben in dem Sinne, daß sie nicht bloß subjektive Gedanken, sondern wirkliche Bestimmungen der Dinge sind. Allein irgendeine Konsequenz und Grenze muß die Wissenschaft auch im weiteren Gebrauche der Ausdrücke ziehen, und so sind die abstrakten Begriffe vom Wahren in diesem objektiven Sinn auszuschließen, weil sie in ihrer Abstraktion kein Wirkliches füllen, sondern damit auch nur Eines existiere, ihre gesamte Einheit vorausgesetzt wird. Wahr im gegenwärtigen Sinne heißt also nur das volle Leben. So gilt der Satz: alles Schöne ist wahr. Um unzeitige Einwendungen zurückzuhalten, erwäge man, daß er an einer andern Stelle wieder aufzunehmen ist, wo sich das Verhältnis ganz anders bestimmen wird. Falsch ist es freilich bereits, wenn *Schelling* im Bruno aus

dem Satze, daß die höchste Vollkommenheit nur in der ewigen und zeitlosen Idee eines Dings sei, den andern ableitete, daß ein Kunstwerk allein durch seine Wahrheit schön sei. Folgende Einwendungen sind aber schon im Bisherigen berücksichtigt: kann auch die unorganische Natur, welche ja selbst auch nur abstrakte Unterlage des Lebens ist, Inhalt des Schönen sein? Es ist § 16, 2 gesagt worden, die Grenze werde im gehörigen Zusammenhang aufgesucht werden. Es wird leicht zu zeigen sein, in welchem Sinne auch die unorganische Natur Leben zu nennen ist, und der Anschauung Punkte genug bietet, um die werdende Persönlichkeit in ihr zu ahnen (§ 19, 2). Ferner: gibt sich die Wahrheit, die also mit der Idee im Stufenbau ihrer Wirklichkeit zusammenfällt, nicht Weisen des Daseins, die sich vom Schönen trennen? Die vorläufige Antwort enthält § 18 und § 20, 2.

Sagt man: alles Schöne ist wahr oder soll wahr sein (die letztere Wendung ist eigentlich unrichtig, denn Unwahrheit hebt auch das Subjekt Schönheit auf), so wird aber damit nicht nur ausgedrückt, daß es einen Inhalt habe, dem wirkliches und lebendiges Sein zukomme, sondern man setzt auch voraus, daß ein Wesen zwar empirischer Weise leben, aber innerlich so entartet sein kann, daß sein Leben Lüge zu nennen ist. Zu dieser Emphase schärft sich der Ausdruck da, wo bereits die Erfahrung vorliegt, daß auch solcher lügenhafter Inhalt sich als Kern des Schönen aufzuwerfen sucht. Das Schöne kann und muß sogar solchen Inhalt aufnehmen, jedoch so, daß es die fortdauernde Wahrheit in der Unwahrheit ausdrückt, sei es als heilende, sei es als zerstörende Kraft. Wirklich wäre ja das Unwahre nicht, sondern müßte sogleich zerfallen, wenn es nicht die Wahrheit in die Verdrehung selbst herübergenommen hätte.

§ 29

Es erhellt nun aber, daß in dieser Identität mit dem Guten, der Religion und dem Wahren das Schöne etwas Besonderes gar nicht ist und daß das in § 12 aufgestellte Gesetz in der bisherigen Bestimmung des reinen Gehalts im Schönen seine Erfüllung noch gar nicht gefunden hat. In der griechischen Welt war die Schönheit mit dem Leben so verschlungen, daß das

Moment des Unterschieds, zu welchem die Einseitigkeit dieser Betrachtung überzugehen nötigt, nicht in seiner Schärfe gefaßt werden konnte. Plato übersieht zwar in seiner mythischen Darstellung dieses Moment nicht, wo er aber die Idee des Schönen in ihre Verwirklichung verfolgen soll, vermischt er sie dennoch mit der des Guten und Wahren.

Καλοκἀγαθὸν der Griechen. Plato nimmt in der mythischen Darstellung im Phädrus eine Wendung, aus welcher der Unterschied des *καλὸν* und des *ἀγαθὸν* wohl wäre abzuleiten gewesen. In der Idee des Schönen ist kein anderer Inhalt, als in der Idee der Güte und Weisheit: *τὸ θεῖον καλὸν, σοφὸν, ἀγαθὸν καὶ πᾶν ὅ τι τοιοῦτο;* sie allein aber ist, wo sie mit jenen Ideen am überhimmlischen Orte verweilt, hellschimmernd und liebreizend, *ἐκφανέστατον καὶ ἐρασμιώτατον*. Verwirrung ist es, wenn Plato hinzusetzt, die andern Ideen, Weisheit und Gerechtigkeit, schauen wir nicht ebenso im sichtbaren Bilde, weil eine zu heftige Liebe dann entstehen würde. Denn wenn das Schöne denselben Gehalt hat wie das Gute und Wahre, so ist es ja wirklich eben dieser, der im Schönen hellschimmert. Allein das Bedenkliche liegt schon in der Platonischen Ideenlehre überhaupt. Diese fixiert die Abstraktion des Allgemeinen gegenüber seiner Wirklichkeit im Besondern als eine Hypostase, und so kommt das Abbild gegen das Urbild zu kurz; was aber insbesondere die Idee des Schönen betrifft, so muß jene Fixierung noch einen weitern Übelstand zur Folge haben. Da nämlich das, was diese vom Wahren und Guten unterscheidet, die sinnliche Form, eben in der Welt des Abbilds, in der Gegenwart der Sinnenwelt zu Hause ist, so kann es mit der Aufnahme dieses unterscheidenden Kennzeichens in die Idee des Schönen eben um dieser Jenseitigkeit willen kein rechter Ernst sein, und daher wird nicht nur das Abbild mißtrauisch angesehen, sondern auch das Urbild wieder mit dem rein geistigen Wesen der Ideen, die dem denkenden Geiste und dem Innern der Gesinnung angehören, des Guten und Wahren, konfundiert. Wo daher Plato die Idee des Schönen verfolgen soll in ihre Verwirklichung, da benützt er jenes Moment des Unterschieds nicht. Denn zwar heißt es im Philebus, das Schöne entstehe, wenn *μετριότης* und *συμμετρία* durch die ordnende königliche Seele des Zeus in die Mannigfaltigkeit, wenn *τὸ*

πέρας in das *ἄπειρον* und *ἄμετρον* trete, und wenn nun weiter die Tugenden einer wohlgeordneten Seele, Weisheit und Gerechtigkeit, als der wahre Inhalt der Schönen dargestellt werden, so hätten wir, da die königliche Seele des Zeus zunächst die Naturordnung ist, das Ergebnis: das Schöne ist der göttliche Geist, wie er sich in der Natur und in der sittlichen Welt durch die Harmonie der Form offenbart. Allein im Symposion, im Phädrus, im Timäus, im Staat wird nun Seelenschönheit und körperliche Schönheit so unterschieden, daß die erstere allein als wahre Schönheit, die letztere nicht als ihr Ausdruck, sondern nur als ihr Symbol erscheint; es handelt sich darum, zu zeigen, wie die nicht rein ästhetische, sondern begierdevolle Liebe zu der letzteren in eine sittliche und erziehende zu der ersteren verwandelt werden soll, im Timäus wird ausdrücklich gesagt, alles Gute sei schön, und in den Gesetzen heißt es sogar: alle Gerechten sind schön und alles, was sie tun und leiden, wenn sie auch noch so häßlich von Gestalt sein sollten. Wie mit dem Guten, so wird das Schöne durchgängig auch mit dem Wahren nicht nur an sich, sondern dem Wahren als der geistigen Tätigkeit des Denkens, d. h. mit der Weisheit verwechselt, besonders im Staate. Der pädagogische Rigorismus, der in den Urteilen über die Kunst herrscht, ist eine notwendige Folge dieser Vermischung, deren genauere Kritik aus der folgenden Entwicklung des Unterschieds von selbst sich ergeben wird. Vom bloß relativ Wohlgefälligen, vom Nützlichen und Angenehmen, weiß übrigens Plato eben durch diesen Nachdruck, der auf den geistigen Gehalt fällt, das Schöne wohl zu unterscheiden, besonders im größ. Hippias (dessen Echtheit freilich bezweifelt wird). Die Neuplatoniker fixierten diesen Idealismus. Plotin unterscheidet wesentlich geistige Schönheit und Körperschönheit und stellt die erstere, die gar nicht erscheint, unendlich über diese. Das vierte Kap. 1. Schr. *περὶ τῶ καλῶ* (ed. Creuzer) beginnt mit der Forderung, aufzusteigen zu der höheren Schönheit, welche der Anschauung nicht offen steht, sondern von der Seele ohne Werkzeuge geschaut und ausgesprochen wird, wobei wir alle Sinnenwahrnehmung in der Tiefe zurücklassen. Diese höhere Schönheit ist die Gerechtigkeit und Wohlordnung des Gemüts (*σωφροσύνη*), die Reinheit vom Affekt, die wahrnehmbare Schönheit nur ihr Schatten und Scheinbild.

B. Das Bild.

§ 30

Die Idee soll gemäß § 13 erscheinen als vollkommen verwirklicht in einem Einzelnen, das als solches ein räumlich und zeitlich begrenztes endliches Wesen ist. Dies Wesen heißt Bild im Sinne eines Gebildes, das ein Individuum der je im vorliegenden Falle den Inhalt des Schönen abgebenden bestimmten Idee oder Gattung ist.

Wie sich die Gattung zu ihren Individuen verhalte, darüber hat dieser Paragraph noch nichts auszusprechen, vielmehr sind gerade die Momente des Gegensatzes zwischen der Einzelnheit des Individuums und der Allgemeinheit der Idee zunächst zu verfolgen. Es ist nur ausdrücklich hervorzuheben, daß dies Bild ein Individuum der je im gegebenen Falle den Inhalt des Schönen abgebenden bestimmten Idee sein müsse. Der Ausdruck Bild könnte sonst mißverstanden und an das äußerliche Verhältnis gedacht werden, das in der bloßen Vergleichung und im Symbole zwischen dem Sinnlichen und dem Gedanken stattfindet. Bild hat aber hier und im Folgenden durchaus seine ursprüngliche Bedeutung: Gebilde. Daß nun unter diesem durchaus nur das Gebilde verstanden ist, worin je die den Inhalt des Schönen ausmachende Gattung als ihrem eigenen sich darstellt, dies scheint ganz von selbst einzuleuchten, aber diese Grundwahrheit wird von der Kunst so vielfach verkannt, daß der Inhalt des Paragraphen von den gewichtigsten Folgen ist für die wahre Ansicht von dieser. Dies wird sich namentlich in der Lehre von der Allegorie zeigen.

§ 31

Das Individuum ist zufällig, d. h. fürs Erste: die Gattung kann sich zwar nur durch die Reihe ihrer Individuen verwirklichen, aber wann und wo ein solches entstehe, ist durch die Gattung allein nicht bestimmt, sondern durch ein Zusammen-

treffen von Bedingungen, welche aus dem gleichzeitigen Zusammensein der einen Gattung mit allen andern fließen.

Der Begriff der Zufälligkeit ist wesentlich im Schönen. Man hüte sich, hier und in der zunächstfolgenden weiteren Ausführung dieses Begriffs schon an diejenige Art der Zufälligkeit zu denken, welche das Schöne, wie es außer der Kunst existiert, trübt und durch diese zu tilgen ist. Davon muß an seinem Orte ausdrücklich erst die Rede werden. Vielmehr erinnere man sich vorläufig, daß auch im Ideal die Zufälligkeit, von der hier die Rede ist, erhalten sein muß. Das echte Drama z. B. behandelt eine wahre und nur etwa von der Sage vorher schon erhöhte Begebenheit, welche die Zufälligkeit der Jahreszahl, des bestimmten Ortes usw. an sich trägt; seine Personen müssen den Eindruck machen, daß sie einmal leben konnten unter allen den zufälligen Umständen, die dazu mitwirkten, daß dieses oder jenes Individuum jetzt und nicht ein andermal entsteht oder auf den Schauplatz seines Handelns hervortritt.

§ 32

Diese Bedingungen treffen in jedem einzelnen Falle der Entstehung eines Individuums in so unberechenbarer Weise zusammen, daß eine unendliche Verschiedenheit die Individuen derselben Gattung von einander trennt. Die Zufälligkeit der Entstehung ist also der Grund einer weiteren Zufälligkeit, der unendlichen Eigenheit des Individuums.

Es darf nicht befremden, daß die Eigentümlichkeit des Individuums hier vom Zufalle der Entstehung abgeleitet wird, und wenn dies in seiner Anwendung auf den Menschen härter klingen sollte, als auf die Physiognomie bestimmter Landschaften, auf Pflanzen und Tiere, so vergesse man nicht, daß hier erst von der einen Hälfte, der Naturbasis die Rede ist und daß jene eigentümliche Mischung zum Vorzüglichen erst wird, wenn das Allgemeine, das Gattungsmäßige, was hier der Geist ist, sich mit derselben durchdringt. Die notwendige Trennung der Wissenschaft bringt es aber mit sich, daß diese Durchdringung erst in der Folge als Ergänzung des Begriffs auftreten kann. Das Eigentümliche ist an-

geborner Naturgrund, bedingt durch den Zufall der Entstehung in diesem Klima, Jahrgang, von diesen Eltern und in diesem Momente, wobei die Naturkräfte und auch von den geistigen Kräften alles, was angeboren heißt, als verhüllter Seelenkeim in jedem einzelnen Falle verschiedene Proportion eingehen. Das Eigentümliche ist immer eine Abweichung von derjenigen Einheit der Kräfte, welche in der Gattung liegt; sehr schwer ist die Linie zu bestimmen, wo diese Abweichung in eigentliche Trübung, ästhetisch betrachtet in Häßlichkeit übergeht. Dieser Punkt ist wieder aufzunehmen. Übrigens handelt es sich hier nicht bloß von der Idee im Sinne der Naturgattung, sondern auch der sittlichen Sphäre. Der Stoff, den in jeder sittlichen Sphäre der Geist verarbeitet, findet sich in jedem einzelnen Falle auf andere Weise zusammen. Kein Staat ist wie der andere, kein Krieg, keine Revolution usw.

§ 33

Das vorhandene Individuum bleibt mit den außer seiner Gattung liegenden Bedingungen des Lebens, sowohl denjenigen, welche zu seiner eigenen Entstehung zusammenwirkten, als auch einer unbestimmbaren Vielheit anderer, sowie mit den Individuen seiner Gattung, in einer fortdauernden Wechselbeziehung, welche als stetiger Lebensreiz eine Reihe von Zuständen und Tätigkeiten mit sich bringt, die sich ebenfalls nicht bestimmen läßt.

Auf gewissen Punkten ist, da manche eine Ästhetik lesen, die keine Kenntnis der Kunst haben, ein vorläufiger Fingerzeig unentbehrlich. Daher muß solchen Lesern hier gesagt werden, daß der Satz des Paragraphen für alle Kunst darum unendlich wichtig ist, weil nirgends Bewegung, sei es sinnliche oder geistige, irgend zur schönen Darstellung kommt, wo sie nicht den Ausdruck der natürlichen Freiheit von aller mathematischen Notwendigkeit hat, welche Freiheit von der sittlichen noch sehr zu unterscheiden ist. Ein Tier z. B. wird bald so bald so zur Aufmerksamkeit, zur Tätigkeit gereizt, es spielt, spitzt die Ohren, läßt sie hängen, legt sich bequem nieder, wie es eben der Boden gibt, springt auf usw. Es liegt freilich streng in der Rasse, wie sich z. B. ein Hund niederlegt, ob er sich erst öfters im Ring dreht, die Füße gekreuzt über-

einander legt u. dergl.; aber der Zufall des Ortes, der Wärme oder Kälte, der größeren oder geringeren Müdigkeit z. B. bringt diese oder jene Besonderheit in die Lage, und der Tiermaler, der diese Zufälligkeit nicht darzustellen weiß, bringt ein mechanisches Bild hervor. Diese Liberalität und légèreté der Zufälligkeit ist ganz wesentlich, und zwar auch in der Darstellung des Menschen; der erste Reiz muß zufällig erscheinen, der Wille erhebt ihn erst in den Zusammenhang der sittlichen Ordnung. Das Lebendige wählt, aber zum Wählen muß etwas da sein; es nimmt es daher, wie es kommt: dies muß man dem Schönen durchaus ansehen.

§ 34

Diese Zufälligkeit, wie sehr sich dadurch der Gegensatz zwischen den Bestimmungen dieses und den Bestimmungen des ersten Moments, der Idee, zum Widerspruch steigern mag, ist Gesetz im Schönen. Denn wenn aus der Allgemeinheit und Notwendigkeit der Idee heraus die Abstraktion einer Gestalt und ihrer Bewegungen abgeleitet würde, die ohne alle Abweichung ihrem Gattungsbegriff entspräche, so ließe sich nicht jener Schein der Verwirklichung der Idee begründen, welcher in § 13 gefordert ist. Der Widerspruch aber ist allerdings erst zu lösen.

Auch hier ist, um die Sache in ihrer Konsequenz klarzumachen, vorläufig an die Kunst zu erinnern. Mathematischer Charakter des abstrakten Idealismus. Der Künstler: auch er geht, wie sich zeigen wird, in seinem Schaffen vom Zufall aus. Der Grund aber, warum alle Kunst Totes hervorbringt, wenn sie den Charakter der Zufälligkeit opfert, ist in der Metaphysik des Schönen aufzustellen. Die Idee erscheint nämlich nicht als wirklich, wenn das, was ihre Verwirklichung zu stören scheint, weggelassen wird. Wenn sich z. B. im Drama ein Charakter, weil er durch Lokaleinflüsse, Temperament, Erziehung usw. schon anderwärts bestimmt ist, mit dem ihm zugeteilten Pathos nur schwer und widerstrebend durchdringt, dann erst erscheint dieses in seiner Kraft; je planer es dagegen mit jenem zusammenfällt, desto unmächtiger erscheint es. Hier aber ist noch nicht von der Lösung die Rede; es ist zuerst nur der Gegensatz des idealen und des realen Moments im

Schönen bis zum vollen Widerspruch hervorzuheben; die Spitze desselben ist jedoch mit dem Bisherigen noch nicht ausgesprochen.

§ 35

Da also immer beides, die Regel, welche durch die Gattung, und die Abweichung, welche durch die Zufälligkeit des Individuums gegeben ist, in der Gestalt sich vereinigt, so erhellt, daß keine Bestimmtheit derselben aufzufinden ist, welche als Merkmal oder Richtmaß der Schönheit gelten könnte. Es ist die spezifische Art aufzusuchen, in welcher sich jene beiden Gegensätze zur Einheit des Schönen durchdringen; jede andere Feststellung gewisser Eigenschaften, durch welche ein Körper schön sein soll, ist entweder zu weit oder zu eng, oder vielmehr immer beides zugleich.

Man hat gemeint, das Schöne, das ein durch die Gestalt ergossener Geist ist, mit dem Zollstab einfangen, oder wenn man sich hütete, das Unmeßbare messen zu wollen, wenigstens einen Satz über die allgemeine Bestimmtheit der Gestalt, wodurch sie eben schön sei, aufstellen zu können. Die Eigenschaften, die man von ihr aussagt, heißen Merkmale, sofern man den inneren Grund, eben die spezifische Durchdringung der Gegensätze (Regel und Individualität), nicht zu begreifen gesteht und nun an einer gewissen Bestimmtheit der Oberfläche das Schöne zu erkennen, zu merken meint, Richtmaß oder Kanon, sofern man gewisse Messungsverhältnisse, welche man über dieselbe aufstellt, nur in Anwendung bringen zu dürfen glaubt, um ein Schönes hervorzubringen. Ein eigentlicher Kanon ist zwar nur für die menschliche Gestalt aufgestellt worden, allein dieser Versuch eben ist von allgemein belehrender Kraft über die Unmöglichkeit, das Schöne zu messen. Der Gang unserer Entwicklung ist nun aber der, daß wir die Notwendigkeit, jene spezifische Durchdringung der Gegensätze als das Wesentliche im Schönen zu begreifen, uns erst aus der Einsicht entstehen lassen, daß vor und außer diesem Begreifen über die schöne Gestalt durchaus nichts Bestimmtes ausgesagt werden kann. Es handelt sich also hier von Erklärungsversuchen, welche eine gewisse Bestimmtheit der schönen Erscheinung statt des inneren Grundes aller ihrer Bestimmtheiten, richtiger statt des Einen Be-

griffes, der diesen Grund samt seiner Folge, den Bestimmtheiten selbst enthält, aufstellten. Es sind Definitionsversuche von außen nach innen statt von innen nach außen, und sie fixieren das Äußere als das Innere. Dieser Vorwurf scheint diejenigen nicht zu treffen, welche darauf verzichteten, eine äußerliche Bestimmtheit des schönen Körpers festzustellen, vielmehr ein Allgemeines von ihm aussagten, das geistiger Natur ist und bereits auf jene Durchdringung hinweist. Es wird sich aber im folgenden Paragraphen zeigen, daß auch diese, sofern sie diejenige Art der Durchdringung nicht nannten, die dem Schönen im Unterschied von andern Arten der Durchdringung eigen ist, zugleich zu viel und zu wenig von demselben aussagten.

Es ist nur noch zu bemerken, daß man gegen den Ausdruck „Gestalt" hier nicht geltend machen möge, daß derselbe wesentlich auf das Sichtbare gehe, da doch zum Schönen auch Musik und Poesie gehöre. Man lasse sich zunächst die Zurechtlegung gefallen, daß im Tone etwas wirkt, was den im Raume bildenden Gesetzen geheimnisvoll verwandt ist, und daß in der Poesie das Sichtbare als inneres Bild wiederkehrt. Das weitere System wird diesen wichtigen Punkt gründlich beleuchten.

§ 36

Zu weit ist die Bestimmung des Plato und Aristoteles, 1
daß das Schöne bestehe in einer Einheit des Mannigfaltigen, welche sich durch Ordnung, Ebenmaß und Begrenzung ausdrücke. Allerdings wird sich die Gegenwart der Idee im Körper als eine solche organische Einheit äußern, aber es gilt dies nicht bloß von dem Schönen; dieses wird sich vielmehr durch eine besondere Art des Einklangs vom Einklang anderer Art unterscheiden. Daher ist diese Bestimmung ebensosehr zu eng, weil zum Schönen mehr gehört, als sie enthält. Die nähere Angabe des Aristoteles, daß das Schöne um der Überschaulichkeit willen ein gewisses Maß von Größe haben müsse, ist richtig und wesentlich, aber ganz unbestimmt. Dagegen stellten englische Sensualisten 2
ein bestimmtes Maß, bestimmte Linien, Arten der Oberfläche usw.

als Merkmal und Richtschnur des Schönen auf und gerieten dadurch in den entgegengesetzten Fehler einer zu engen Bestimmung, die aber ebenso zugleich zu weit ist, weil sie auch auf anderes, als das Schöne paßt.

1) Dem Plato und Aristoteles kann nicht vorgeworfen werden, daß sie das Schöne vermessen zu können meinten; sie suchten eine geistige Einheit in demselben. Plato sagt ausdrücklich, es sei die Idee, welche in das Mannigfaltige Einheit bringe, Aristoteles hat bekanntlich vor allem die Tragödie im Auge, und die Einheit ist hier die Handlung, die Handlung aber Verwirklichung einer Idee, also auch hier ist wenigstens mittelbar die Idee als Grund dieser Einheit aufgestellt. Allein beide haben nirgends das Wort für die spezifische Art der Durchdringung des Stoffes durch die Idee, welche das Schöne bedingt, gefunden, wie dieselbe unter dem folgenden Abschnitt C darzustellen ist; daher, geschieht es ihnen dennoch, daß sie das eine Mal zwar von dem inneren Grunde der begrenzenden Einheit ausgehen, das andre Mal aber diese, die Begrenzung des Stoffes zur Einheit des Ganzen, für die Sache selbst ausgeben. Ihnen fehlt die Mitte: nämlich eben die spezifische Art des durch die Idee bedingten Einklangs im Schönen. Es gibt ja Arten von Einklang, welche das Zufällige streng ausschließen, es gibt andere, die sich seiner als eines zerstörenden Feindes nicht erwehren können; es gibt mathematische, es gibt moralische, philosophische, technische, natürliche Einheiten, und wir wollen erst wissen, wie sich das Schöne zu denselben verhalte. Die neueren Ästhetiker dagegen, wo sie die Einheit des Mannigfaltigen als wesentliches Merkmal festhielten, standen nicht einmal auf dem Standpunkte der Idee und wußten daher den inneren Grund des Einklanges nicht nur nicht in der geforderten Weise näher zu bestimmen, sondern überhaupt nicht anzugeben.

Plato hat den Ausdruck: Einheit in der Mannigfaltigkeit nicht ausdrücklich vom Schönen gebraucht. Er geht aber im Philebus von dem Verhältnisse des Einen und Vielen aus. Jenes ist die Idee, dies ihr Gegensatz, der unendliche Stoff, worin sie wird. Als das Band zwischen dem Vielen und Einen wird hierauf die Grenze, *τὸ πέρας*, begriffen, welche in jenes, *τὸ ἄπειρον*, Zahl und Maß bringt. Sogleich wird die Tonkunst als Darstellung dieses Verhältnisses angeführt, und so wird nun, wie schon zu § 29 bemerkt ist, *μετριότης καὶ*

συμμετρία, ausdrücklich als das Wesen der Schönheit gesetzt. Was dazwischen gesagt ist von der königlichen Seele des Zeus als der Ursache dieses Verhältnisses, ist eine mythisierende Darstellung, die neben der Lehre von der Idee überflüssig ist. Diese Eigenschaft des Maßes nun und der inneren Verhältnismäßigkeit oder Proportion (dies heißt συμμετρία), die sich zugleich notwendig als Vollendung, τὸ τέλεον, das zwar eigentlich neben dem Schönen und dann als Charakter des Guten aufgeführt, aber offenbar ebenso zum inneren Wesen des Schönen gezählt wird, d. h. als Abgeschlossenheit des Ganzen darstellen muß, wird allerdings der schönen Gestalt wesentlich sein, denn die Idee, welche in ihr erscheint, kann sich nicht anders offenbaren, denn als ein die Teile abmessender und in strenger organischer Einheit um sich versammelnder Mittelpunkt; aber dieselbe Eigenschaft hat nach Plato selbst das Gute sowohl als einzelner sich vernünftig beherrschender, weiser und gerechter Geist, als auch in seiner Erweiterung zum harmonischen Bau des Staats, und so haben wir wieder die Identifizierung des Schönen mit dem Guten und Wahren, aber keine spezifische Bestimmung des Schönen als solchen. Anderes ist auch so bestimmt, der Begriff ist also zu weit, und das Schöne noch etwas Anderes, als dies, er ist also zu eng. Ganz einfach wäre geholfen, wenn man nun mit Ruge (Die platonische Ästhetik, S. 50) die gelegentliche Äußerung Platos: „Mir scheint, wie eine unkörperliche Ordnung, die schön über einen belebten Körper herrschen soll, die gegenwärtige Rede fertig zu sein" benützen und die Platonische Ansicht weiter dahin bestimmen wollte: das Schöne ist die unkörperliche Ordnung (das Gute und Wahre), wenn sie in einem durch sie beseelten Körper zur Anschauung wird. Dann würde nur noch Ein Mittelbegriff fehlen, der nämlich zu enthalten hätte, was erst mit diesem Körper vor sich gehen müsse, wenn jene Ordnung in ihm zur Anschauung kommen soll, und es wäre der Unterschied vom Guten und Wahren (bei der Einheit) gefunden. Allein Ed. Müller (Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, Bd. 1, S. 71) wendet gegen diese Folgerung mit Recht ein, daß man sich hüten müsse, dem Plato unterzuschieben, und es ist nicht zu leugnen: es herrscht hierin bei ihm große Konfusion. Die Folgerung Ruges wird schon dadurch aufgehoben, daß Plato an mehr als Einer Stelle (vgl. Ed. Müller a. a. O. 72 ff.) vielmehr eine Stufenleiter annimmt, auf welcher er die körperliche Schönheit als niedrigere, die

geistige Schönheit als höhere Stufe setzt und so die Logik des Schönen völlig verwirrt. Zwar erklärt er im Staat für das allerschönste Schauspiel dies, wenn geistige Schönheit und Körperschönheit zusammenfällt; allein das Schiefe liegt schon darin, daß er überhaupt rein geistige Vollkommenheit an sich Schönheit nennt. Der tiefere Sitz der Verwirrung liegt also auch hier auf demselben Punkte, auf welchem, wie § 29 Anm. nachgewiesen ist, überhaupt die Schwäche der Platonischen Lehre liegt, der Fixierung der Ideen gegen ihre Wirklichkeit. Plato verwechselt den abstrakten Begriff des Schönen trotzdem, daß er das Hellglänzende in denselben aufnimmt, mit der Idee überhaupt, und statt ihn vom einzelnen wirklich Schönen zu unterscheiden, unterscheidet oder richtiger trennt er ihn mit der Idee überhaupt von der Erscheinungswelt überhaupt, konfundiert ihn daher mit jener, vergißt, daß, wenn das Urbild hellleuchtend und glänzend ist, auch das Abbild es sein muß, was doch im Phädrus ausdrücklich und mit besonderer Beziehung auf den Gesichtssinn ausgesprochen ist, und kann nun den Begriff des Maßes nicht mehr als den des wahren Bands der Idee mit einem individuellen Leibe benützen.

Auch Aristoteles setzt die wesentlichen Merkmale des Schönen in die *τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρισμένον*. Bei dieser Bestimmung, welche E. Müller a. a. O. Bd. 2, S. 97 anführt, mag zunächst davon abgesehen werden, daß sie von Aristoteles auch auf das Mathematische angewandt wird. Hiedurch ist eine Einheit als Band des Mannigfaltigen ausgesprochen wie bei Plato, und die Poetik, da sie es mit einer bestimmten Kunst zu tun hat, setzt diese Einheit in die Handlung, welche Eine und eine ganze sein muß (Kap. 7, 8.) Die Begriffe, die darin enthalten sind, werden schärfer bestimmt als bei Plato, zwar freilich immer nur in der Anwendung auf die dramatische Handlung. Die Ordnung ist eine organische, kein Teil darf versetzt werden, ohne daß das Ganze leidet. Die Symmetrie wird ebenfalls genauer begriffen als ein quantitatives gegenseitiges Verhältnis der Teile in ihrer Zusammenstimmung zum Ganzen. Dies Ganze ist notwendig begrenzt und abgeschlossen, vollendet. Der Begriff des *τέλειον* folgt auch bei Plato von selbst aus seiner allgemeinen Bestimmung und wird besonders im Timäus ausgesprochen. Obwohl nun Aristoteles diese Begriffe schärfer bestimmt als Plato und schon durch die spezielle Natur seiner Untersuchung immer die Einheit

des so abgegrenzten Mannigfaltigen als eine spezifisch ästhetische praktisch im Auge behält, so hat doch auch er in diesen Bestimmungen noch keine genügende Unterscheidung des Schönen vom Guten und Wahren. Ed. Müller gibt (a. a. O. Bd. 2, 95—97) solche Stellen, worin er das Schöne mit dem Guten vermengt, und nun ist auch hervorzuheben, daß es selbst der Mathematik vindiziert wird. Ein Unterschied von dem Guten ließe sich zwar aus der Stelle in der Metaphysik (XIII, 3) ableiten, welche sagt, das Gute sei immer im Tun, das Schöne aber auch im Unbewegten. Das Tun wäre dann zu fassen als ein Tun mit der Kategorie des Sollens, das Unbewegte aber als etwas, worin sich zwar auch ein Tun, aber ein vollendetes, darstellt. Dagegen ist jedoch der Zusatz: „auch". Eigen ist nun aber dem Aristoteles die Forderung einer bestimmten Größe (Poetik 7). Nicht nur die Tragödie soll eine bestimmte Größe haben, sondern alles Schöne. Es darf nicht zu klein sein, sonst markiert es sich nicht in der Anschauung, nicht zu groß, sonst ist keine Übersicht möglich. Dies ist ein sehr richtiger Begriff und von großer Wichtigkeit. Er ist zwar in dem der Begrenztheit (§ 30) schon enthalten, aber er muß allerdings noch besonders herausgestellt werden, wozu hier Aristoteles eben die Veranlassung gibt. Nur der überschauliche Ausschnitt eines Ganzen, das als Ganzes unübersehlich ist, kann schön sein. Die Herrlichkeit des Weltgebäudes z. B. kann ästhetischer Gegenstand werden nur durch Darstellung eines leicht überschaulichen Teiles, der aber so beschaffen ist, daß er die Ahnung des Ganzen erweckt. Ist der Gegenstand schön im Zustand der Ruhe, so heißt er vermöge dieser Eigeuschaft *εὐσύνοπτος*, bewegt er sich in der Zeit, *εἰμνημόνευτος*. Er darf aber auch nicht zu klein sein: *συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τȣ̃ ἀναισθήτȣ χρόνȣ γινομένη*. Dieser Begriff des Überschaulichen und in sich Unterscheidbaren ist nun zwar wesentlich, aber ebenfalls keine Begriffsbestimmung des Schönen; er gibt die Grenze, nicht die innere Natur an. Das innere Wesen der Durchdringung zu begreifen, wodurch die Gestalt zur schönen wird, dazu hat Aristoteles mehr als irgendwo einen Schritt getan in der Stelle, die Ed. Müller anführt (a. a. O. S. 105, aus der Politik III, 6): Schöne Menschen unterscheiden sich dadurch von nicht schönen und so auch die Gemälde der Kunst von der Wirklichkeit, daß das hie und da Zerstreute in ihnen verbunden und vereinigt ist, denn sonst wäre wohl, was das Einzelne

anbetrifft, auch einmal schöner dieses Menschen Auge, von einem Anderen ein anderer Teil, als in den Gemälden. Allein dieser Gedanke, der geradezu dahin führt, wohin wir unter Abschnitt C uns zu stellen haben, wird nicht verfolgt.

Haben nun diese Bestimmungen der Alten eine Wirkung der im schönen Körper gegenwärtigen Idee auf dessen Form zwar aufgefaßt, aber eine solche, welche dieser gemein hat mit Anderem, worin die Idee auf andere Weise wirkend gegenwärtig ist, so liegt es nahe, dieser zu großen Weite dadurch abzuhelfen, daß man ins Enge geht und nicht nur Harmonie der Form, sondern eine bestimmte Form oder bestimmte Formen als das aufzustellen, worin das Wesen des Schönen liege. Die Sache wird jetzt erst bedenklich; denn Plato und Aristoteles gingen aus von dem Grunde der inneren Einheit, verfolgten ihn in seine Wirkungen auf die Form, und wußten nun hier zwar das spezifisch Ästhetische nicht zu finden, hatten aber doch, wenn sie nun die Merkmale der schönen Form zu nennen suchten, den inneren Grund dabei immer, wiewohl unvollständig, im Auge, konnten also nicht meinen, das Wesen erschöpft zu haben, wenn sie solche Merkmale angaben. Plato nennt zwar im Philebus auch gewisse abstrakte geometrische Formen schön, die Kugelgestalt um ihrer Vollendung willen im Timäus, reine Flächen, gerundete Formen und Winkel im Philebus, ebenda reine Töne und reine Farben, besonders das reine Weiß. Da er sonst das Schöne nur in einem organischen Ganzen sucht, so hat diese Stelle (Phileb. 51) ihre eigentümliche Schwierigkeit. Nimmt er hier das Wort: schön nicht genau und redet nur von Momenten des Schönen, welche erst in ihrer Zusammenstellung ein Schönes bilden können? Keineswegs. Plato bringt hier einen Standpunkt herein, durch den er seine Lehre vom geistigen Einklang unvermerkt verläßt, indem er sie nur zu verengern meint. Reine Formen, Farben, Töne erklärt er für schön, weil die in ihnen enthaltenen Punkte, Mischungsteile, mittönende Fasern usw. rein disponiert sind zum Ausdruck der jeweiligen Form. Er findet offenbar schon hierin den erforderlichen Einklang. Geht aber nun die Form ins Große und Ganze, wird sie zur Totalität des organischen Körpers, so meint nun Plato, gerade hier sei die Schönheit nicht rein, weil diese Körper (und ihre Darstellungen) πρός τι καλά, d. h. weil sie zweckmäßig seien. Genau so zählt Kant (a. a. O. § 16, 17) die Schönheit des Menschen zur bloß

adhärierenden, weil sie einen Begriff vom Zwecke voraussetze. Beide verkennen, daß die durchgeführte innere Zweckmäßigkeit sich als bloße Zweckmäßigkeit aufhebt und selbständige Totalität wird. Sonst spricht aber **Plato** ohne Einschränkung vom Werte der organischen Schönheit und wird nun seinem Grundbegriffe wieder treu. Ganz ebenso **Plotin** (*περὶ τῶ καλῶ* Kap. 1); nur wird hier die Inkonsequenz voll. Denn zuerst leugnet er, daß das Ebenmaß aller Teile die Schönheit begründe, und nennt einzelne Teile eines schönen Körpers, einzelne Farben usf. ebenfalls schön, dann sagt er, schön werde die Materie durch Teilnahme an der gestaltenden Idee, und vergißt, daß diese Gestaltung gerade als Zusammenstimmung der Teile wesentlich sich äußert.

2) Hat man nun aber die Idee als Einheitspunkt im Schönen verloren, so meint man schlechtweg in vereinzelten äußeren Merkmalen das Wesen des Schönen selbst einzufangen; man vergißt, daß nur eine Konkretion solcher formeller Bestimmungen ein Schönes bilden kann, man vergißt also z. B., daß das Schöne auf gewissen seiner Stufen zwar symmetrisch (im jetzigen Sinne einer Wiederholung gleich gezählter sich gegenüberstehender Teile) ist, aber nicht **bloß** symmetrisch, sondern so, daß das Symmetrische von freien Linien umspielt wird, und glaubt trotzdem durch die Symmetrie nicht nur ein Merkmal, sondern eine Definition des Subjekts der Merkmale gegeben zu haben. In dieser Enge befanden sich die **englischen Sensualisten** des vorigen Jahrhunderts, welche freilich einen ganz anderen Ausgang nahmen, nämlich von dem Sinne, womit das Schöne aufgenommen wird; eine subjektive Wendung, die uns als solche hier noch nicht beschäftigt. Der Sinn nun aber, eine gewisse Anlage, die vom Schöpfer in uns gelegt und nicht weiter zu definieren ist, wird zwar nicht als eine bloß sinnliche Anregungsfähigkeit genommen; zunächst jedoch berührt er sich mit seinem Objekte sinnlich, man sucht auf rein empirischem Wege auszufinden, wie das Objekt auf den Sinn sinnlich wirke, und läßt den Reflex dieser ersten Berührung auf die geistige innerliche Seite des Sinns mehr oder weniger gleichgültig zur Seite liegen. Ebenso geht man objektiv nicht hinter die formellen Eigenschaften, durch die der Gegenstand den Sinn berührt, zurück, man ist von der Idee als innerem Grunde der Form im Gegenstande so weit als möglich entfernt, und so geschieht es, daß man ein äußeres Merk-

mal als das Wesen der Sache fixiert. Doch haben auch diese Untersuchungen ihren Wert, da die sinnliche Bestimmtheit des schönen Gegenstands zwar nie das Ganze, aber doch wesentlich ist. Hutcheson: Enquiry into the original of our ideas of beauty and vertue, 1720 ist dieser Fixierung äußerer Merkmale nicht unmittelbar anzuklagen; aber indem er die Platonische Bestimmung des Schönen als der Einheit im Mannigfaltigen empirisch darzutun sucht, so verliert sie ihm die Bedeutung eines geistigen Bandes, wird ihm zur „Einförmigkeit" und sofort zur Symmetrie im engeren geometrischen Sinne; so hält er sie als kristallische Form fest, ferner in den Reichen des Organischen namentlich in dem gewöhnlichen ebengenannten Sinne eines Gegenüberstehens gleicher gedoppelter Glieder und endlich als meßbare Proportion insbesondere in den Verhältnissen des menschlichen Leibes. Er übersieht völlig, daß die Symmetrie und Proportion in diesem geometrischen Sinne nur das Gerippe der Schönheit ist, zwischen welchem die zufällige Linie frei hindurchspielt. Ebendaher nun, weil ihm ganz der Begriff einer Durchdringung der Regel mit dem Zufälligen der einzelnen Existenz fehlt, spricht er auch ganz unbefangen von der Schönheit in mathematischen Figuren und in Lehrsätzen. Diese sind schön, weil sie eine Menge von Wahrheiten in genauer Übereinstimmung enthalten usf.

Hogarth in seinem barocken, doch nicht uninteressanten Buche: Analysis of beauty, 1753 hat das Verdienst, über die mathematische Fixierung insofern hinausgekommen zu sein, als er das, was bloß eine der Grundlagen und bloß teilweise conditio sine qua non der schönen Form ist, in diesem bloß relativen Sinne auch begriffen hat. Freilich geht er dabei sehr verworren zu Werke, indem er die Begriffe der Richtigkeit, der Mannigfaltigkeit, der Gleichförmigkeit (d. h. auch bei ihm der Regelmäßigkeit oder Symmetrie im Sinne des geometrischen Parallelismus), der Einfachheit „oder Deutlichkeit", ohne alle Ordnung, ohne alle Untersuchung ihres inneren Zusammenhangs aufführt, dazwischen unter dem Namen „Verwicklung" seine eigene Theorie einleitet, sie durch den Abschnitt von der Größe unterbricht und hierauf nachher noch auf die Proportion übergeht, die ja eben zu jenen relativen Begriffen gehört und eigentlich unter die „Richtigkeit" zu befassen war: Begriffe, deren bloß prekäre Bedeutung er nun aber mit viel polemischem Eifer gegen die Proportionslehre des A. Dürer

und Lomazzo ins Licht stellt. Was nun Hogarths bekannte Theorie von der Wellenlinie und Schlangenlinie betrifft, so liegt darin gewiß eine Ahnung, die nicht zu verachten ist. Hogarth ahnt in ihr die Linie der Individualität, welche die Linie des festen Maßes, den Kanon der Gattung mit ihren rinnenden Wellen umspielt, er weist nach, wie sie in Muskel und Haut sich um die festen Bestandteile des menschlichen Körpers legt, wie sie in den Bewegungen wiederkehrt, und er faßt sie selbst von Anfang als eine bewegte, im Auge lebende; man darf nur über seine subjektive Begründung (leichte Hindernisse beschäftigen angenehm usw.) hinausgehen, so öffnet sich eine ahnungsreiche Aussicht in weltbauende Gesetze, in die Symbolik der Linien. Hogarth ist auch nicht der Meinung, in die abstrakte Wellenlinie das Ganze der Form gefaßt zu haben, er weiß, daß sie mit anderen Linien verbunden werden soll, geht aber freilich gerade über diesen schwierigsten Punkt viel zu kurz weg (S. 26 in der Übers. v. Mylius 1754). Hogarth spricht nur von der bildenden Kunst; die Verbindung der geraden und der gewundenen Linie in die Musik und Poesie im bildlichen Sinne zu verfolgen, wäre ihm ein leichtes gewesen.

Der bedeutendste unter diesen Engländern ist Burke: Enquiry into the origine of our ideas of the sublime and beautiful, 1757. Man findet in ihm vielfach vorbereitet, was Kant in der Kritik der ästh. Urteilskr. in Schärfe zusammenfaßte. Auch er bestreitet die Meinung, daß bestimmte Maßverhältnisse an sich schon Schönheit begründen (a. a. O. Teil 3, Abschn. 4 und 5): Proportion begründet nicht Schönheit, sie bestimmt nur die Gattung. Über eine gewisse Grenze derselben darf zwar kein Individuum hinausgehen, sonst weicht es von dem allgemeinen Begriffe seiner Gattung, wie sie sich allerdings durch das Maß und Verhältnis der Teile von andern Gattungen unterscheidet, ab; diese Proportionen sind jedoch bei keiner Gattung so fixiert, daß es nicht noch beträchtliche Abänderungen unter den Individuis geben könnte, und unter diesen Abwechslungen in der Proportion, die jede Gattung zuläßt, ohne das Gemeinschaftliche ihrer Form zu verlieren, ist keine, bei der sich nicht Schönheit finden ließe. In einer Gattung können sowohl Individuen von gleicher Schönheit sehr weit in ihren Verhältnissen voneinander abgehen, als auch bei gleichen Verhältnissen sehr ungleich an Schönheit sein. Eine nach den Verhältnissen

streng gebildete Figur kann häßlich, eine von ihnen merklich abweichende kann schön und reizvoll sein. Die männliche und die weibliche Gestalt weichen in den Proportionen weit voneinander ab, und doch sind beide der Schönheit fähig. Nicht die Größe und ihre Verhältnisse, sondern die Beschaffenheit (Qualität) ist die wirkende Ursache der Schönheit. Das wahre Gegenteil der Schönheit ist nicht Disproportion oder Ungestaltheit, sondern Häßlichkeit. Jene ist nicht der Schönheit, sondern der Vollständigkeit und der Richtigkeit der Form entgegengesetzt; ist sie hinweggeräumt, so ist darum noch nicht Schönheit da. Schönheit ist eine positive Kraft, Verhältnismäßigkeit der Teile nur ihre negative Bedingung. Ein Bucklichter ist ungestalt, aber darum ein nicht Bucklichter noch nicht schön. Bloßes Maß läßt gleichgültig, beschäftigt nur den Verstand; die dunkle Empfindung des Schönen mißt gar nicht, hat nichts mit Rechnungskunst und Geometrie zu tun. — Das Letzte ist nicht ganz richtig, ein Messen ist allerdings in dieser Empfindung, nur bewußtlos, und so, daß das Messen spielend ebensosehr aufgegeben wird. Die Proportion ist überhaupt zwar nicht die Schönheit; aber nicht ein Fremdes neben ihr, sondern ein Moment in ihr. — Unter der Kategorie der Schicklichkeit, d. h. in seinem Sprachgebrauch der Zweckmäßigkeit, entwickelt er nun (Abschn. 6, 7) Gedanken, welche ganz schon auf Kant hinweisen: man braucht, um einen Gegenstand schön zu finden, den Zweck desselben vorher nicht zu kennen, und der erkannte Zweck befriedigt bloß den Verstand, die Imagination denkt nicht an die Zweckmäßigkeit des inneren Baus; diesen zerlegt die Anatomie, die dem ästhetischen Interesse gerade entgegen ist. Burke steht durch diese Entdeckung weit über seinen Landsleuten, welche geradezu von der Schönheit einzelner Teile in ihrer inneren Zusammensetzung reden, wie denn z. B. selbst Hogarth die Wellenlinie ganz anatomisch bis in die Fasern und Knochen verfolgt, und Home (Elements of criticism, 1762 — ein im ästhetischen Teile begriffloses Buch, das wir ebendarum nicht besonders aufführen) das Schöne so sehr mit dem Zweckmäßigen verwechselt, daß er eine Maschine zum Schönen zählt und ausdrücklich die Schönheit eines Ganzen als Zusammensetzung von Teilen ansieht, die jeder für sich schön sind. Wäre Burke auf dieser Spur weiter gegangen, so hätte er wichtigere Entdeckungen machen müssen und gewiß über die Vollkommenheit Tieferes

gesagt, als er unter dieser Kategorie vorbringt. Was diesen Begriff anlangt, so wird er an seinem Orte genauer betrachtet werden; er besagt mehr, als alle Bestimmungen, die hier erst in Betracht kommen. Nach so scharfsinnigen Erörterungen gerät nun aber Burke in einen Sensualismus der schlimmsten Art. Er hat (im ersten Teil s. Schr.) den Ausgang von den Trieben der Selbsterhaltung und der Geselligkeit genommen; das Erhabene erschüttert jenen, das Schöne schmeichelt diesem. Dieser Dualismus der Triebe als ästhetisches Prinzip ist schon dadurch Ursache des Unrichtigen, weil dadurch das Erhabene und Schöne sogleich getrennt und daher diesem seine Hoheit genommen wird. Nun aber läßt Burke weiterhin das Psychische einfach fallen, deutet (Teil 2, Abschn. 12) nur an, das Schöne (und Erhabene) wirke durch die Sinne „mechanisch" auf die Seele, und fällt nun ganz ins Physiologische, was allerdings wesentlich ist im Schönen, aber nicht in diesem groben Sinne, wie bei Burke, der sofort das Schöne und Erhabene als bestimmte Eigenschaft der Körper als solcher auffaßt, wodurch sie so auf die Nerven wirken, daß sie (als erhabene) wohltätig anspannen, erschüttern und von gefährlichen und beschwerlichen Verstopfungen reinigen (Teil 3, Abschn. 7), oder (als schöne) die Fibern losspannen und durchaus eine angenehme Erschlaffung und Auflösung hervorbringen (Teil 3, Abschn. 19). — Und nun wird aufgestellt: schöne Körper müssen klein, von glatter Oberfläche, ferner von stufenweise abwechselnder (Hogarths Ansicht von der Wellenlinie wird gebilligt, nur für zu eng erklärt), zart und delikat sein. Dann geht er auf die Farben über, verlangt Reinheit, sanften Ton oder Dämpfung des starken durch Zusammenstellung, fließende Übergänge, sagt aber kein Wort darüber, daß und warum Farben für sich nicht schön, sondern nur angenehm heißen können, sondern sich an einem Körper zu einer Gesamtwirkung vereinigen müssen. Zusammenhangslos springt er auf die Physiognomie über, fordert einen sanften Seelenausdruck, führt aber, nachdem er diesen Gegenstand verlassen hat, sogar eine Schönheit für den Tastsinn auf, wo er zum Glatten, zur sanften Abwechslung der Oberfläche das Weiche und Warme fügt, und sucht endlich alle diese Eigenschaften bildlich gewendet auch für die Schönheit der musikalischen Töne geltend zu machen. Das Erhabene fordert natürlich überall die entgegengesetzten Eigenschaften. Ganz am Schlusse kommt er auf die Kunst der inneren Vorstellung, auf

die Poesie; er ist aber der Meinung, das Wort wirke nicht durch Vergegenwärtigung der Sache als inneres Bild ästhetisch, sondern nur durch die Gewohnheit der Verbindung gewisser Empfindungen mit demselben, wo denn nur von Rührung überhaupt, von jenen physiologischen Wirkungen aber nicht weiter die Rede ist. Burke hat, nachdem er klar eingesehen, daß gewisse überlieferte Begriffe bloße Momente des Schönen enthalten, seinen Weg nicht fortgesetzt zu dem Begriffe des Schönen als einer Totalität, er ist vielmehr seiner eigenen Einsicht untreu geworden.

Alle diese Bestimmungen nun, wie sie neben ihrer tieferen, doch ebenfalls noch unzureichenden Ansicht die Griechen, konsequent aber diese Engländer feststellten, sind zu eng und weil Anderes als das Schöne auch die Eigenschaften aufzuweisen hat, die das Schöne begründen sollen, ebensosehr auch zu weit. Einiges Schöne wirkt z. B. vorzüglich durch Farbe, aber weder durch Eine Farbe allein, wie sehr sie durch Reinheit ein entferntes Symbol konkreter Durchleuchtung eines gegliederten Gebildes durch die Einheit der Idee sein mag, noch durch Zusammenwirkung verschiedener Farben, sondern durch Zusammenwirkung von Farben als der Oberfläche einer Form; und es wirkt durch Farben auch Anderes, als das Schöne, nämlich das bloß Angenehme. Einiges Schöne wirkt vorzüglich durch Form, und zwar entweder durch strikt mathematische, worin die gerade Linie und die streng gemessene runde die Grundbestimmungen sind (wie die Baukunst), oder durch ein Zusammentreten gewundener Linien, deren Proportion und Symmetrie nur von unsichtbar hindurchgehenden Maßen bestimmt erscheint (wie die organische Gestalt), aber jedes individuelle Gebilde weicht von dem Grundmaße, wiewohl nur bis zu einer gewissen Grenze, ab; die Form ist es nicht allein, welche die Schönheit begründet, sondern Bewegung, Ausdruck usw. kommt dazu, und Anderes, z. B. mechanische Werke, gefällt ebenso durch die Regelmäßigkeit der Form. Es liegt freilich für das Formgefühl ein eigener Reiz in den reinen Winkeln, Flächen, Rundungen, von denen Plato im Philebus spricht; allein dabei setzt er schon Körper voraus, an denen sie sich zeigen, und ästhetisch ist jener Reiz nur, sofern in ihnen ein formbildender Geist geahnt wird, der Körper baut nach diesen Gesetzen, aber frei, d. h. so, daß das strenge Maß von spielenden Linien umflossen ist.

§ 37

Abgesehen aber davon, daß jeder Versuch, das Schöne auf andere Weise zu begreifen, als durch Auffindung der spezifischen Art, auf welche die Gattungsregel und die Zufälligkeit des einzelnen Gebildes sich durchdringen, oder es gar in die Enge einer äußerlichen Bestimmtheit zu zwingen, schon an der gleichen Berechtigung jener Gegensätze scheitert, so hebt sich die Möglichkeit einer solchen Aussage auch dadurch auf, daß sowohl die Gattung als die Zufälligkeit der Individuen eine Reihe verschiedener Stufen durchläuft. Was die Gattung betrifft, so wechselt je mit der Stufe der bestimmten Idee (§ 17 ff.) auch die sinnliche Gestalt ihrer Individuen, sie steigt von niedrigeren und ärmeren zu reicheren und beseelteren Organismen auf, und was Richtmaß für den einen ist, kann es natürlich nicht für den andern sein.

Eigentlich leuchtet diese Wahrheit, welche schon in den Anm. zum vorh. Paragraph auszusprechen nicht vermieden werden konnte, völlig von selbst ein; man wird sich aber überzeugen, wie notwendig es ist, das Einfachste ausdrücklich herauszustellen, wenn man die Verwirrung in der betreffenden Literatur betrachtet, die in jenen Anmerkungen dargestellt ist. Burke z. B. verkennt nicht, daß „das Schöne jeder Gattung andere Verhältnisse hat“, stellt aber im Verlaufe seine isolierten äußerlichen Bestimmungen auf, nicht nur ohne zu zeigen, wie jede Stufe eine reiche Konkretion solcher Bestimmungen darstellt, sondern überhaupt ohne an eine Stufenfolge zu denken; läßt er doch nach der Schönheit der Physiognomie noch die Schönheit für den Tastsinn folgen.

§ 38

Als Lösung dieser Schwierigkeit scheint sich einfach die Aufgabe darzubieten, für jede Stufe ein anderes Merkmal oder Richtmaß aufzustellen, um so mehr, da, je größer der Reichtum der Momente, den eine Stufe in sich begreift, um so deutlicher auch 1

die Idee als bindender und Maße bestimmender Einheitspunkt
2 in ihr wirkt. Allein in demselben Grade, wie die hiedurch gegebene Regelmäßigkeit, wächst auch mit jeder Stufe die Zufälligkeit, entbindet sich zur Freiheit und Eigenheit des gegen die Gattung sich behauptenden Individuums und macht sich als Spiel der Abweichung von der Regel geltend.

1) Die Regelmäßigkeit der Proportion, selbst teilweise als Symmetrie im Sinne geometrisch gleich sich gegenüberstehenden Teile, wächst mit der Höhe und dem Reichtum der Stufen. Man könnte dagegen einwenden, daß gerade niedrige Naturprodukte, wie Kristalle, Salze, in der Tierwelt die Muscheln, die strengste Regelmäßigkeit zeigen; man könnte dazusetzen, daß auch die vergleichungsweise am wenigsten sprechende Kunst, die Baukunst, am strengsten sich in mathematische Regel einschließe. Allein es ist hier von der höheren Regelmäßigkeit die Rede, welche ihre konkretere Macht in der Gegenüberstellung, Einteilung, Beherrschung selbständig zu Gliedern entlassener Teile ausspricht. Diese nimmt mit der Bedeutung der Organismen zu, die menschliche Gestalt ist die strengste, und gerade für diese hat man ausschließlich den sogenannten Kanon aufgestellt. (Schon die Griechen hatten ihren, jedoch liberalen Kanon. Später suchten Dürer, Lomazzo, Nic. Poussin, Audran die Proportionen zu bestimmen.) Anders scheint es zu sein in der Welt der sittlichen Idee, wo die Teile am freiesten, als Persönlichkeiten, Stände, Staatskörper aus der Einheit entlassen sind. Allein auch hier ist strenges Maß, und die freieste Handlung zerfällt in Vorbereitung, Spannung, Katastrophe und weitere Momente eines gemessenen Rhythmus, der Staat in seine Sphären als strenger Organismus usw. Die Regel wird nur geistiger.

2) In demselben Grade wächst aber auch die Zufälligkeit und umschlingt als Wellenlinie im weitesten Sinne die festen Maße der Regel. Je höher eine Gattung, desto eigener an Gestalt, Ausdruck, Bewegung usw. die Individuen. Dies scheint freilich ein Widerspruch gegen den vorhergehenden Satz; man darf nur die Naturreiche näher ansehen: zunächst herrscht die größte Ungleichheit der einzelnen Gebilde im Unorganischen (die innere Struktur der Mineralien kommt hier gegen die unendliche Abweichung von Profilen der Gebirge usw.,

welche selbst bei derselben geognostischen Beschaffenheit stattfindet, wenig in Betracht). Ebenso im Pflanzenreiche. Kein Tier kann vom andern in Maß und Form so abweichen, wie ein Baum von allen andern derselben Gattung. Je höher eine Sphäre, desto bestimmter die Gebilde, desto weniger Spielraum also auch für die Abweichungen individueller Form. Von Abnormitäten ist hier nicht die Rede. Allein die Zufälligkeit und Eigenheit schlägt nun nach innen, sie wird ein Unterschied des Temperaments, der Anlagen schon bei den Tieren, noch mehr bei den Menschen, und dieser Unterschied der Seele prägt sich in feineren, aber gerade dadurch, weil ausdrucksvoll, um so schärferen Unterschieden der Physiognomie usf. aus. In der menschlichen Gattung ist nun gerade dieses Zufällige, Angeborne der Stoff, aus dem sich, indem er in den Willen erhoben wird, der Charakter bildet. Denn der Charakter ist ein Ineinanderarbeiten der Naturanlage einerseits, allgemeiner sittlicher Potenzen andererseits durch den Willen, der die lebendige Mitte ist. Dies ist freilich bereits eine Durchdringung des Zufälligen im Individuum mit dem Allgemeinen der Gattung, und von dieser ist ja hier noch nicht die Rede, sondern soll erst unter Abschnitt C die Rede werden. Dennoch ist hier keine unerlaubte Vorwegnahme. Denn wie gewiß es ist, daß die Naturbasis des Charakters erst wahrhaft als Eigenheit gesetzt wird durch das Eindringen des Geistes in sie, sie bleibt Naturbasis, ihre Züge sind dem Äußeren fest aufgedrückt, ehe der Wille sich ihrer bemächtigt, sie bestimmt die ganze Oberfläche, Bewegung, Äußerungsweise, und was immer durch Umbilden aus ihr wird, das Individuum kann niemals völlig über sie hinaus. Sie ist aber zufällig, denn sie ist unter unberechenbaren und jedem Einwirken der Absicht entzogenen Umständen der Zeugung usw. entstanden und angeboren.

§ 39

Die Streitfrage, ob das Schöne zu bestimmen sei als das Charakteristische, ist eine müßige; denn unter dem Charakteristischen sind ebensowohl die Grundzüge der Gattung und der ihr untergeordneten Besonderheit der Art, als die des Einzelwesens, wie sie aus seiner zufälligen Eigenheit fließen, zu verstehen, und

es folgt aus allem Bisherigen, daß im Schönen alle diese Momente gleich wesentlich sind. Obwohl noch nicht erörtert ist, wie sich dieselben durchdringen, wo daher die Grenze sei, so ist doch die Forderung gesetzt, daß sie sich durchdringen sollen, und in dieser Durchdringung kann die Berechtigung des einen Moments nicht die des andern ausschließen. Eine ganz andere Frage aber ist die, ob nicht das ganze Schöne in unterschiedene Formen auseinander trete, in welchen das eine oder andere dieser Momente zwar die übrigen nicht ausschließt, wohl aber als das Bestimmende hervorsticht. Diese Frage gehört jedoch nicht hieher.

Die erste Andeutung dieser neuerdings vielfach abgehandelten Vexierfrage findet sich in Winckelmanns bekannter Äußerung, daß die höchste Schönheit charakterlos sei. Er sagt (Gesch. d. Kunst, Buch 4, Kap. 2, § 23), die Einheit der hohen Schönheit fordere eine Gestalt, die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sei, noch irgendeinen Zustand des Gemüts oder Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen. Nach diesem Begriff müsse die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpfet, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist. In vollem Widerspruch damit steht, was Kant sagt (Kr. d. ästh. Urteilskr. § 17): die vollkommene Normalgestalt dürfe nichts spezifisch Charakteristisches enthalten, sei aber nicht Urbild der Schönheit, sondern nur unnachläßliche Bedingung derselben, sie sei nur schulgerecht. Dazu fügt die Anm.: „Man wird finden, daß ein vollkommen regelmäßiges Gesicht welches der Maler ihm zum Modell zu sitzen bitten möchte, gemeiniglich nichts sagt, weil es nichts Charakteristisches enthält, also mehr die Idee der Gattung, als das Spezifische einer Person ausdrückt. — Auch zeigt die Erfahrung, daß jene ganz regelmäßigen Gesichter im Innern gemeiniglich auch nur einen mittelmäßigen Menschen verraten; vermutlich (wenn angenommen werden darf, daß die Natur im Äußern die Proportionen des Innern ausdrücke) deswegen: weil, wenn keine von den Gemütsanlagen über diejenige Proportion hervorstechend ist, die erfordert wird, bloß einen fehlerfreien Menschen aus-

zumachen, nichts von dem, was man Genie nennt, erwartet werden darf, in welchem die Natur von ihren gewöhnlichen Verhältnissen der Gemütskräfte zum Vorteil einer einzigen abzugehen scheint." Goethe und seine Umgebung legten sich in den Streit, der bekanntlich im Athenäum, den Propyläen und in Fernows Schriften geführt wurde. Von der Verworrenheit, die in diesem Streite aus Mangel an klarer Unterscheidung in den Grundbestimmungen herrschte, geben die Stellen aus Hirts Aufsatz in den Horen 1797 Zeugnis, welche Hegel anführt (Ästh. Einl. S. 24). Das erste Licht wirft Schelling auf einen Punkt, wo die Lösung einzutreten hat, in seiner Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, 1807, wo er die verschiedene Berechtigung des Charakteristischen in der Plastik und in der Malerei beleuchtet. Man bemerke auch wohl, daß Kant in der obigen Anm. den Maler im Auge hat. Einen weiteren wesentlichen Punkt der Lösung deckt Solger auf (Vorles. über Ästh. S. 159—162; vgl. mit S. 80 und mit Erwin, Teil 1, S. 206, 207), indem er den Gegensatz des klassischen und romantischen Ideals herbeizieht. Die Verwirrung kam auch dadurch, daß man die Frage über das Charakteristische mit der Frage über Naturnachahmung vermengte: eine Vermengung, welche nahelag, weil der gewöhnlichen, nicht künstlerischen Anschauung nur das Individuum mit den Zufälligkeiten seiner ihm eigenen Züge sinnlich gegeben ist. Allein diese Zufälligkeit selbst, wie sehr oder wie wenig sie auch im Schönen zugelassen sein mag, liegt in der unmittelbaren Natur nicht rein vor; auch sie in ihrer Wahrheit zu sehen, braucht es ein im Anblick idealisierendes Auge, und wenn ich daher dieser Eigenheit der individuellen Züge auch das vollste Recht im Schönen gestatte, so ist dadurch die Frage über Naturnachahmung noch keineswegs zum Vorteil der letzteren abgemacht; die Fragen sind also total verschieden.

Der eigentliche Grund der Verwirrung in jenem Streite liegt aber darin, daß Charakter dreierlei bedeuten kann: erstens Gattung (z. B. die reinen Formen des Menschen); zweitens: Art (z. B. Geschlecht, Lebensalter, Volk, Volksstamm, Stand und sein besonderes Gepräge); drittens: die Eigenheit dieses oder jenes Individuums, wie sie aus den oben angeführten Momenten der Zufälligkeit fließt. Da nun nirgends klar vorbestimmt war, welche dieser Bedeutungen man im Auge habe, so konnte die Verwirrung nicht ausbleiben. In der Metaphysik des

Schönen nun ist keine andere Entscheidung möglich, als: diese drei oder (wenn man die Art zur Gattung schlägt) zwei Momente sind gleichberechtigt. Ein Unterschied der Berechtigung (wiewohl niemals eine Ausschließung des einen oder andern Moments) aber dringt ein, erstens durch den großen Hauptgegensatz in den allgemeinen Formen des Schönen: das Erhabene und Komische, zweitens durch die großen Hauptepochen der Völkerphantasie (klassisch, romantisch usf.), drittens durch die verschiedenen Künste, viertens durch die verschiedenen Zweige der einzelnen Künste. Die Darstellung dieser besonderen Wendungen in dem Verhältnisse beider Momente können also nur die betreffenden weiteren Teile des Systems geben.

§ 40

1 Der Gegensatz zwischen der Idee oder der Gattung und dem
Individuum ist jedoch in den §§ 31—33 hervorgehobenen Formen
2 der Zufälligkeit noch nicht auf seine Spitze gestiegen. Aus dem
Zusammensein der einen Gattung mit allen andern Gattungen
in demselben Raume und derselben Zeit geht nämlich noch eine
Form der Zufälligkeit hervor, wodurch jene erstgenannten und
nach § 34 im Schönen unentbehrlichen Zufälligkeiten selbst getrübt
werden, so daß sie nicht rein erscheinen. Jede Gattung ist zwar,
auf welcher Stufe des Ganzen sie stehen mag, vernünftig und in
sich zweckmäßig, indem sie aber zugleich mit allen andern ihre
Zwecke durchführt, so stößt sie mit den Zwecken anderer aus absoluter oder beziehungsweiser Bewußtlosigkeit ebenso leicht schlechtweg feindselig, d. h. so, daß daraus nicht ein Lebensreiz, sondern
eine völlige Störung entsteht, zusammen, als sie mit ihnen unmittelbar oder mittelbar günstig zusammenwirkt. Durch diesen
Konflikt stellt jedes Individuum, während es seine Gattung darstellt, zugleich Anderes mit dar, was in den Zusammenhang seiner
Gattung nicht gehört: eine Trübung und Störung, welche bis
zu rein zufälliger Aufreibung fortgeht. Dies erst oder das sinnlose Übel als Gegensatz des Guten im Sinne von § 22, 2 und

des Guts § 23 erscheint als Widerspruch zwischen der Gattung und ihrer Wirklichkeit in den Individuen.

1) Es ist davon noch nicht die Rede gewesen, wie sich zu den § 31—33 aufgeführten Formen der Zufälligkeit die Macht der Gattung verhalte. Das Verhältnis zwischen dieser und jener ist § 35 als ein Gegensatz, aber nicht als ein Widerspruch bezeichnet und der Voraussetzung Raum gelassen, daß die Gattung den Zufall in sich aufzunehmen und zu bezwingen vermöge; worauf aber erst unter C einzugehen ist. Eigentlich ist durch jene Sätze noch gar nicht ausgesprochen, daß solches in die Gattung eindringe, was ihr fremd ist oder fremd bleibt.

2) Es geht aber aus dem Zusammensein jeder einzelnen Gattung mit allen andern in demselben Raume und derselben Zeit notwendig eine Kollision hervor, wodurch Fremdes und unüberwindlich Feindseliges in ihre Wirklichkeit eindringt. Jede Gattung ist in sich und als Stufe des Ganzen vernünftig, aber dies ist ihr ewiges, außerzeitliches Sein als Idee. In ihrer Verwirklichung gerät sie in jenes Gedränge, worin neben diesem Stufensystem ein ganz anderes Verhältnis, ein Verhältnis außer der Linie und ein unvernünftiger Zusammenstoß entsteht. Ein Beispiel wird dies sogleich beleuchten. Die Atmosphäre unseres Planeten ist eine Form des unbewußten Seins, die in sich gesetzmäßig, also auch ein Werk der im Universum tätigen Vernunft und notwendig ist an ihrem Orte. Alle belebten Wesen atmen in ihr, auch der Mensch. Nun unternimmt ein Mensch oder eine Gesellschaft von Menschen ein sittliches Werk, ein solches also, das ganz einer andern Welt angehört, als der physischen; aber durch eine plötzliche Veränderung der Atmosphäre, welche nicht vorauszusehen war und gegen welche sich nicht geschützt zu haben also auch dem Menschen nicht zum Vorwurf gereichen kann, wird das Werk vereitelt. Nun ist darin wohl Vernunft, daß der Mensch zu seiner Existenz die Natur bedarf; aber in dieser Kollision ist keine Vernunft, es ist reiner, roher Zufall. Die Atmosphäre hat ihre Zwecke, welche blinde Gesetze sind, vollführt, und dabei wußte sie um die sittlichen Zwecke jenes Werkes nicht, und in diesem Werk war zwar bewußter Geist, er konnte aber jene Störung nicht voraus in Rechnung nehmen, denn wer dies täte, könnte überhaupt gar nichts unternehmen. Die Handlung also hat jetzt etwas in ihre Mitte bekommen, was rein nicht hineingehört, etwas Fremdes, einen Feind, der sie sprengt. Ebenso

aber geschieht es umgekehrt, wenn der Geist einen Zweck verfolgt, wobei er einem ungeistigen Naturwesen weder schaden noch es fördern wollte, sondern es gar nicht zu berücksichtigen hatte, und es nun zufällig stört oder vernichtet. Ein Tier wäre schön, aber ein Mensch hat ihm zufällig ein Glied zertreten, abgestoßen usw. Wohlverstanden, es ist also nicht die Rede von dem Fall, wo er es um seiner Zwecke willen verletzen oder töten wollte: darin ist Zusammenhang, daraus kann unter Umständen auch ein ästhetisches Ganzes werden (Jagd usw.). In dem hier gemeinten Vorgange ist aber kein Sinn, hier hat sich der Geist (beziehungsweise) blind verhalten. Ebenso ist bei dem ersten Beispiele nicht die Rede von solchen Fällen, wo die Art des Zwecks es mit sich bringt, die Natur in Rechnung zu nehmen, wie die Schiffahrt u. dgl. Hier ist das Übel selbst ein Lebensreiz, gehört zu dem ästhetisch ganz zulässigen und berechtigten Zufalle (Schiff im Sturme u. dgl.). Wenn aber z. B. ein würdiger Redner eine Versammlung zu einem großen Werke begeistern will und ein Schnupfen hindert ihn, dies ist roher, unästhetischer Zufall. Hier sind nun die Beispiele aus dem Zusammenstoß von Gattungen gewählt, zwischen denen viele Stufen liegen; aber es tritt solche Störung auch zwischen näher verwandte Gattungen. Es wird Frühling, die Blumen blühen, die Bäume schlagen aus, aber ein Nachwinter zerstört alles. Die Pflanzen wußten nicht um dies drohende Übel, die Luft weiß nicht um die Pflanzen, die sie doch nährt, und folgt blind den atmosphärischen Gesetzen. Das Wetter ist wirklich einer der schlimmsten Feinde des Schönen. Man denke nun überhaupt bei solchen Störungen nicht an solche, welche im Zusammenhange des vorliegenden Falles liegen; diese gehören zur Sache, oder vielmehr sie sind keine Störungen, sondern organische Kämpfe der einer Idee selbst immanenten Momente. Es kann z. B. das Interesse eines Gedichts sein, solche Störungen des Pflanzenlebens darzustellen, wie die ebengenannte, wenn es nämlich zum Zwecke hat, Stimmungen des Menschen, die daraus erwachsen, u. dgl. zu entfalten. Ist aber der Frühling als solcher der Gegenstand, so muß es ein ganzer Frühling sein, ohne Störungen dieser Art: und davon ist die Rede. Die Trübung der einer Gattung angehörigen Individuen durch einen Zusammenstoß mit Wirkungen anderer Gattungen außer dem Zusammenhang geht fort bis zur Aufreibung. Auch hiemit ist eine Aufreibung außer der Linie gemeint. Z. B. Tod aus Altersschwäche gehört nicht hieher, sondern liegt im Gesetze der

Gattung. Tod durch einen gewollten Kampf gehört auch nicht hieher, denn er gehört zum Ganzen dieses Kampfes. Wenn aber ein edler Krieger nicht durch einen Tapfereren fällt, sondern weil ein Regen seine Waffen unbrauchbar machte, dies gehört hieher. Die Formen der Zufälligkeit, welche § 31—33 aufgeführt sind, sind nach § 34 Gesetz im Schönen. Diese werden durch die letztgenannte Form selbst getrübt, daß sie nicht rein erscheinen. Zu der ganzen Sphäre der Zufälligkeit werden die widerstreitenden Formen des Schönen, das Erhabene und Komische, allerdings eine andere Stellung einnehmen, als das einfach Schöne. Wenn sich aber zeigen wird, daß das Komische, wie es dem Zufall einen ganz andern Spielraum gönnt als das Erhabene, auch die hier aufgeführte Form des störenden Zufalls einläßt, so wird dies unter Bedingungen geschehen, welche den ganzen Standpunkt verändern.

Dies ist der dumpfe, dies ist der zusammenhangslose Zufall, hier ist der volle Widerspruch zwischen der Idee und ihrer Wirklichkeit, wo

„— aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdrießlich durcheinander klingt."

C. Die Einheit der Idee und des Bildes.

§ 41

Was sich zwischen die Idee und das Einzelwesen als ihr 1
Bild stellt, ist also die Zufälligkeit. Es ist die Aufgabe, diese 2
Zufälligkeit wie in der Notwendigkeit ihres Daseins, ebenso in der Notwendigkeit ihrer Aufhebung zu begreifen. Dies gilt zunächst noch abgesehen von der besondern Aufgabe des Schönen ganz allgemein von der Idee überhaupt im Verhältnis zu ihrer Verwirklichung; das ganze Leben als das unendliche Zugleichwirken der in der absoluten Idee enthaltenen bestimmten Ideen ist beständig Setzung und Aufhebung des Zufalls, und die Wissenschaft des Schönen wird durch die Anerkennung des Zufalls so wenig aus der Gesetzmäßigkeit des Begriffs in ein Gebiet des

Unbegreiflichen getrieben, als die übrigen Wissenschaften von den verschiedenen Sphären der wirklichen Idee.

1) „Das Einzelwesen als ihr Bild." Das absolute Zusammengehören von Idee und Bild wird alsbald näher aufgefaßt werden; hier liegt nur erst so viel vor, daß das Bild ein Einzelwesen ebender Gattung ist, welche je im vorliegenden Falle den Inhalt des Schönen bildet, wie dies schon oben aufgestellt wurde.

2) Der Mangel des Hegelschen Systems ist nicht, daß es für den Zufall keine Stelle hätte, sondern daß es ihn nur als Betrachtungsweise, als eine Ansicht der Dinge unter dem Standpunkte der „schlechten Endlichkeit" momentan aufnimmt, um ihn als Vorstellung sofort in die denkende Betrachtung aufzulösen. So verhält es sich mit der Zufälligkeit in diesem Systeme überhaupt und namentlich mit der besonderen Form derselben, die uns im gegenwärtigen Zusammenhang nicht beschäftigt, der Freiheit nämlich als Willkür. Frage ich: gibt es eine solche? So antwortet Hegel: es ist nicht die wahre Form des Willens. Dies mag ganz wahr sein, aber ich will es jetzt nicht wissen. Die Natur und Notwendigkeit des Zufalls müßte begründet sein in der Logik, und zwar, wie wir behaupten, in der Lehre von der Idee. Die innere Teilung derselben in die Hauptstufen ihrer Verwirklichung ist, wie es sein muß, im idealen Grundriß gegeben unter den Abschnitten: Leben und Erkennen. Es war darzutun, daß zwei Linien entstehen müssen die vernünftige, stufenförmige, die eben Hegels Logik begründet, und eine zweite, welche die erstere durchschneidet, die Linie des Zufalls nämlich, begründet im Zusammenstoßen der in Einen Raum und Eine Zeit fallenden tätigen Bewegung der verschiedenen Stufen. Raum und Zeit gehören nämlich offenbar in die Logik, in die Lehre vom Sein, und diese unteren Formen wirken überall, also auch in den höchsten, als aufgehobene und stets von neuem aufzuhebende Momente fort. Von dieser Wahrheit mußte die Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft die Anwendung machen und überall zeigen, daß jede Form der Idee in ihrer Verwirklichung mit allen andern sich durchkreuzt und daß ihre Tätigkeit wesentlich die ist, eben diesen Zufall aufzuheben, als Stoff zu verarbeiten und zu verwenden. Daß Hegel den Zufall zu wenig in die Rechnung mit aufnimmt, zeigt insbesondere die Philosophie der Geschichte und die Religionsphilosophie. Der Begriff wird überall zu

schnell gefunden, ehe nämlich nachgewiesen ist, wie er als tätige Wirklichkeit sich aus dem Zufall herausarbeitet. Z. B. die Götterkulte der alten Völker waren zunächst ein Aggregat von Lokalkulten, die zufällig zusammenflossen; der tiefere Instinkt führte erst einen Zusammenhang in sie ein, hier erst liegt der Begriff. So verhält es sich nach neueren Forschungen z. B. auch mit der indischen Götterlehre; die Trimurti ist kein aus dem Begriff entstandener Zusammenhang, sondern zunächst eine Anreihung von örtlichen Kulten.

Diese Bemerkungen sind keine Einräumung für die Polemik, welche der Hegelschen Philosophie vorwirft, daß sie die Unmittelbarkeit zu niedrig gestellt. Die Unmittelbarkeit ist zunächst ein anderer Begriff. Es handelt sich hier um die Frage, ob die reelle Zusammenfassung einer Summe von Vermittlungen in die Spitze der lebenskräftigen einzelnen Gegenwart, welche sozusagen die Brücke der Vermittlung hinter sich abwirft und von vornen entschlossen beginnt, darum verkannt werde, weil die Philosophie jene Brücke im Auge behält, hinter diese Unmittelbarkeit sieht, sie als vermittelt erkennt und daher die Unendlichkeit des dialektischen Zusammenhangs einsieht, wo die empirische, objektive Unmittelbarkeit selbst sich ihrer nicht erinnert. Das ganze Hegelsche System auf allen Punkten spricht es in unzähligen Wendungen aus, daß beidem sein Recht bleiben soll, sowohl der Notwendigkeit, daß das Vermittelte sich in die Form der Unmittelbarkeit zusammenfasse, als auch der Einsicht des Philosophen darein, daß das Unmittelbare ein Vermitteltes ist. Allein Hegel hat das weitere wesentliche Moment zu leicht abgetan, daß in der Summe von Vermittlungen, die ein Unmittelbares in sich zusammenfaßt, außer den Vermittlungen seiner eigenen Gattung und außer den homogenen Vermittlungen verwandter Gattungen, die das Leben in sich verarbeitet, auch unberechenbare fremdartige Einflüsse heterogener Gattungen des Daseins notwendig mitenthalten sind, daß das Leben als Unmittelbares wesentlich die Macht sein muß, dieses Fremde, was es in sich aufnimmt, in sich und sein Eigenes zu verarbeiten: dies aber ist der Zufall und seine Aufhebung. Alles Leben, alle Geschichte, alle Bewegung des Geistes in jeder Sphäre ist wesentlich diese Geschichte der Aufhebung des Zufalls. Man wendet den Vorwurf gegen Hegel auch so, daß er den Wert der Einzelheit, also insbesondere der einzelnen Persönlichkeit verkannt habe. Umgekehrt, kein Philosoph ist in diesem Sinne weniger abstrakter Idealist als er,

denn keiner hat den Zusammenschluß des Allgemeinen und Besondern im Einzelnen so streng begriffen, dieses in der Konsequenz des Aristoteles so sicher festgehalten als erfüllte Spitze der tätigen Kraft der Gattnng. Allerdings muß er von dem logisch Einzelnen das unmittelbar Einzelne, das Endliche unterscheiden als trennbare Einheit, aber durch diese seine Endlichkeit ist ihm die Lebensmacht des Wirklichen keineswegs abgesprochen. Der Mangel liegt vielmehr darin, daß in der reichen Gesamtheit von Kräften, als deren lebendige Zusammenfassung es erkannt wird, der Zufall nicht in seiner Bedeutung und seinem Rechte mitbegriffen, sondern nur kurzweg zum Schlechten am Endlichen geworfen wird. Daher wird auch das Recht des Einzelnen, originell zu sein, nicht in Kraft gesetzt, denn Originalität, was sie auch weiter sein mag, ruht ohne Frage auf der Naturbasis des Zufalls. Die Individualität soll sich mit dem Allgemeinen durchdringen, aber ebenso, daß diese, in ihrem Ursprung zufällige, Eigenheit nicht aufgehoben werde, sondern ins Allgemeine selbst erhoben ihm erst Farbe gebe. Wie nun das Einzelne samt seiner Zufälligkeit wesentlicher Inhalt des Schönen ist, so ist auch das, wodurch das Schöne wahrhaft wirklich ist (die Kunst, wie sich zeigen wird), als hervorbringendes Subjekt wesentlich von diesem Elemente bestimmt. Der Stoff, zufällig an sich, erfaßt zufällig auch den Künstler, und wie sehr im Schaffen dieser Ausgang vom Zufall sich zu einer Notwendigkeit umbilden mag, der Charakter der unendlichen Eigenheit, die so nur einmal unter dieser Zusammenwirkung der Zufälligkeit möglich war, soll ihm bleiben. Die Wissenschaft muß dies anerkennen und begründen, rückt man ihr aber als Mangel vor, daß sie nicht die ganze Summe aller empirischen Zufälle als ebenso vieler Gründe der Eigenheit der unendlichen Werke der Schönheit zu bestimmen vermöge, so heißt dies freilich alle Wissenschaft aufheben. Der Zufall läßt sich, ehe er da ist, in seinem allgemeinen Wesen begreifen, aber was für einer er in jedem Erfahrungsfalle sein werde, ist vorher durchaus nicht zu bestimmen. Es gibt keine Vorherbestimmung, weder objektiv noch subjektiv. Ist er aber da, so wirkt objektiv die Macht der Allgemeinheit, ihn umzuwandeln, die Kraft der bestimmten Wirklichkeit aus ihm zu ziehen, und subjektiv — vom Philosophen — kann und soll er begriffen werden. Ich kann also z. B. nicht bestimmen, wann und wo ein Stoff auftauchen werde, der sich zum Kunstwerk eignet, wann und wo ein Künstler ge-

rade in der Stimmung sein werde, ihn zum Kunstwerk zu benützen. Meine Aufgabe ist nur, als notwendig zu erkennen, daß dies nicht vorherzubestimmen sei. Ist aber der Stoff gekommen, das Kunstwerk da, so ist jener und dieses zu begreifen, dieses selbst hat den Zufall, indem es ihn aufnahm, zugleich aufgehoben, und der Philosoph leistet dies in noch höherem Sinne, indem er das reine, allgemeine Wesen der Kunst eben in dieser Konkretion aufweist. Kann ich denn die Phantasie und ihr Wesen darum nicht begreifen, weil ich nicht bestimmen kann, welche Stoffe sie in den unbekannten Fällen der Zukunft aufnehmen und verarbeiten wird? Und wenn ich in dem verarbeiteten Stoffe ihre Tätigkeit nun als Bau des Kunstwerkes begreife, soll dieses Begreifen nicht höher sein, als die Phantasie selbst, die in beziehungsweise unbewußter Verschlingung mit dem Zufall das Kunstwerk entwarf? Danzel (a. a. O. S. 44) wirft Hegel vor, er habe keinen Standpunkt für das einzelne Kunstwerk in seiner unendlichen Individualität. Der Vorwurf trifft zum Teile mit dem zusammen, was zu § 15 ausgeführt wurde. Wie nun dort zugegeben ist, daß Hegel das Unmittelbare als Schaffendes, die Phantasie, zu flüchtig behandelt habe, so ist auch im jetzigen Zusammenhang zugegeben, daß er das Zufällige als Bedingung des Individuellen zu sehr von oben herab angesehen hat, allein was er immer hätte tun mögen, diese Lücke auszufüllen, er hätte auch das Zufällige in das rein Allgemeine zurücknehmen und auflösen müssen. Diese Auflösung ist aber kein Weglassen der „wunderbaren Verschlingung“ des einzelnen Werks. Die Wissenschaft weist nach, aus wievielerlei Sphären der behandelte Stoff seine Eigenheit zog, sie weist nach, aus wievielerlei in diesem Falle so und nicht anders zusammenwirkenden Bedingungen die Persönlichkeit des Künstlers ihre Bestimmtheit zog, sie kann auch anzuführen wissen, wie es kam, daß ihn irgendein Stoff anlockte (z. B. den Shakespeare die damals erschienenen Novellensammlungen). Diese Sphären, Bedingungen, nach unserem Ausdruck Gattungen, sind aber freilich selbst ebenfalls Allgemeinheiten. Allein hier sind wir an der Grenze; etwas Anderes, als ein Zusammentreten von Solchem, was allgemeiner Art ist, kann an dem Diesen nicht aufgewiesen werden, und was Hettner (a. a. O. S. 18, 19) von L. Feuerbach gegen den ersten Abschnitt von Hegels Phänomenologie aufnimmt, ist keine Instanz, weil es nur sagt, daß

das Diese ein Erfülltes sei; denn das Erfüllende ist selbst allgemeiner Art.

Weiße, der dieselbe Polemik übt (System d. Ästh. § 12—15) hat sich hiezu den Standpunkt gewonnen, indem er zum voraus die Erscheinung, in welcher die Gattungsallgemeinheit ihre Abstraktheit auslöscht, für ein Mehr erklärt hat, was „durch Wissenschaft, Philosophie und Kritik auf keine Weise ersetzt werden könne". Jene Allgemeinheit nennt er, wie wir zu § 5 und 15 sahen, Wahrheit, das Schöne daher aufgehobene Wahrheit. Im jetzigen Zusammenhang müßte nun eben die „wunderbare Verschlingung" der Zufälligkeit im einzelnen Schönen dieses Mehr sein. Allein ein solches Mehr hat jede Wirklichkeit, jedes Naturwesen, jede Persönlichkeit, jeder Staat, und das Allgemeine bewirkt sich in jeder Sphäre, indem es das Dunkel dieser Verschlingung mit seiner Macht durcharbeitet. Das Schöne verhält sich nur darin anders, daß es bis zu einem Punkte der Zufälligkeit mehr Recht läßt als alle andern Sphären, von einem andern Punkte an aber, wie sich zeigen wird, sie tiefer ausscheidet. Die Wahrheit als Wissenschaft nun hat keineswegs bloß das getrennt Allgemeine, sondern gerade seine Mischungsverhältnisse in der Einzelheit zu durchdringen und ist daher nicht nur mehr als eine Abstraktion des ersteren, sondern auch als das Wahre in dem Sinne, wie es ihr Gegenstand ist, d. h. als das Allgemeine an sich in den Verbindungen, die es in der Realität mit anderem Allgemeinen eingeht, um sich als erfülltes Einzelnes zu verwirklichen. Wenn aber diese Verbindungen unbegreiflich sein sollen und das Unbegreifliche das wahre Mehr sein soll, warum schreibt Weiße eine Ästhetik, warum hält er irgendeine wissenschaftliche Erkenntnis des Realen für möglich?

§ 42

1 Die Art der Aufhebung der Zufälligkeit muß im Schönen
2 eine besondere sein. Soll sie aber überhaupt als möglich gedacht
werden, so muß zuerst ganz im Allgemeinen das wahre Verhält-
nis zwischen der Idee und ihrer Erscheinung in den Einzelwesen
3 begriffen sein. Dieser Begriff fehlte der Wolffischen Philo-

sophie, daher ihre Definition des Schönen durch: sinnlich angeschaute Vollkommenheit nicht leistet, was sie verspricht. Vollkommenheit nämlich scheint eine dem Stoff immanente und sich selbst in ihm durchführende Einheit der Idee zu bezeichnen, welche ebendeswegen, indem sie die ganze Oberfläche des von ihr gebildeten Stoffes bestimmt, sinnlich angeschaut werden kann. Da aber dem Systeme die Bedingungen dieses Begriffes fehlten, so vermochte es durch seine Definition das Schöne nicht von Werken, worin dem Stoff nur eine äußere Einheit aufgenötigt ist, insbesondere von dem bloß Zweckmäßigen, zu unterscheiden, und geriet durch den Zusatz: sinnliche Anschauung in einen Widerspruch.

1) Daß das Zufällige im Schönen in einem anderen Sinne aufgehoben sei als in den übrigen Sphären der wirklichen Idee, geht schon § 34 hervor, worin ihm eine ausdrückliche Geltung zuerkannt ist. Dies ist hier noch nicht weiter zu verfolgen. Der Ausdruck: Aufhebung muß schon darum noch unbestimmt gelassen werden, weil er eine andere Bedeutung in Beziehung auf § 40 erhalten muß, als in Beziehung auf § 31—33.

2) Das Verhältnis der Idee zur Erscheinung ist schon im § 10 als Immanenz ausgesprochen. Hier ist dieser Begriff wieder aufzunehmen, denn er tritt jetzt erst durch den Zusammenhang der Entwicklung in das volle Licht einer unentbehrlichen Grundlage der Erklärung des Schönen. Nicht unmittelbar vom Schönen ist aber die Rede, sondern eben von dieser allgemeinen metaphysischen Voraussetzung.

3) Die Wolffische, näher Baumgartensche Begriffsbestimmung definierte die Vollkommenheit auch durch: Einheit in der Mannigfaltigkeit und scheint deswegen zu § 36 zu gehören. Allein Vollkommenheit scheint mehr zu sagen als jener Begriff, der jeder ganz abstrakten Art der Unterordnung des Mannigfaltigen unter der Einheit Raum läßt; es liegt dies schon in dem Worte; „vollkommen“ erinnert an ein völliges Herauskommen der den Gegenstand als seine Architektonik bauenden, sich in ihm als Organismus durchführenden Idee. „Vollkommen ist das, was zu seiner Völle gekommen, oder was gänzlich,

ohne Mangel und Überfluß, das ist, was es sein soll" (Sulzer, Allg. Theorie d. sch. K., Teil 4, S. 406). Baumgarten schrieb lateinisch perfectio, aber der Zusatz: sinnlich angeschaut (phaenomenon s. gustui observabilis. Metaphys. § 662), scheint zu sagen, daß er eben an diese Plastik der Idee dachte, doch nur dem, der nicht weiß, was schon oben § 1, 3 vorgebracht ist. Diese ganze Philosophie war formalistisch, die Einheit des Begriffes war ihr eine reine Abstraktion, und so gerät jene Definition durch ihren ersten Teil in eine fremde Sphäre und durch ihren zweiten in einen Widerspruch. Vollkommen nämlich in dem Sinne, in welchem sie das Wort allein verstehen kann, ist eigentlich nur das Werk der äußeren Zweckmäßigkeit, worin einem von dem Verfertiger hinzugebrachten Begriffe der Stoff, aus seiner ihm immanenten Gattung (Holz usw.) herausgenommen, äußerlich sich unterordnet. So aber stellte sich die Wolffische Philosophie allerdings auch das vor, was weit über dem Begriff der Zweckmäßigkeit liegt, so überhaupt die Welt in ihrem Verhältnisse zu Gott. Gott hat als außerweltliches Wesen den Begriff zu den Dingen, und diese sind nach demselben gemacht, tragen ihn nicht in sich, führen ihn nicht selbst in sich durch. Wir sollen z. B. nach Mendelssohn (Über die Hauptgrundს. d. schönen Künste u. Wissensch., Philos. Schr. Teil 2, S. 80) in der Schönheit der Natur die Vollkommenheit des Meisters bewundern, der sie hervorgebracht. Die Dinge sind aber nicht nur nicht wahrhaft selbsttätig, sondern der Begriff, dem sie mechanisch gehorchen, ist ein bloßer Begriff der Nützlichkeit; Wolffs Teleologie ist ganz äußerlich. Demnach müßte konsequenterweise diese Philosophie nicht nur auf die Unterscheidung des Schönen vom Zweckmäßigen, sondern auf die Erklärung des Schönen überhaupt verzichten. Die weitere Entwicklung des Begriffs des Schönen wird ferner zeigen, wie sich das Schöne nicht bloß vom Zweckmäßigen, sondern auch von dem Guten und dem Wahren (im engeren Sinn) unterscheidet. Nun kann davon abgesehen werden, daß die Wolffische Philosophie auch diese Sphären formalistisch fassen mußte; es sei vielmehr angenommen, daß sie das Gute als organische Einheit des Willens, das Wahre als selbsttätigen Bau des Gedankens faßte, und so kann man es vollkommen nennen. Immer aber wird das Schöne von dem Guten und Wahren, es wird geistige Vollkommenheit von plastisch erscheinender nicht unterschieden; die Ästhetiker der Schule (z. B. Sulzer) waren

in großer Verlegenheit über das Verhältnis zwischen dem Schönen und Guten, und **Baumgarten** selbst vermag es durch den rhetorischen Schmuck, den er im Grunde allein unter phaenomenon versteht, nicht vom Wahren abzugrenzen. — In ihrem zweiten Teile, der näheren Bestimmung des Vollkommenen als eines Objekts der sinnlichen Anschauung, nimmt die Definition eine Wendung nach der subjektiven Seite, welche den Mangel der objektiven zu ergänzen scheint. Allein er **kann** nicht mehr ergänzt werden, und es entsteht daher statt der Ergänzung ein Widerspruch; denn der Begriff, der nicht als gegenwärtige Einheit im Körper sich seine eigene Gestalt baut, sondern über ihm als Formel schwebt, **kann** nicht sinnlich angeschaut werden. Wollte man nun den Widerspruch um der tieferen Ahnung willen, die dunkel in ihm liegt, übersehen, so tritt dagegen ein besonderer Mißstand auch in der subjektiven Bestimmung ein: die Anschauung wird zu niedrig gefaßt. Die cognitio sensitiva heißt inferior, sie ist schlechthin ein complexus repraesentationum infra distinctionem subsistentium (als ob die Anschauung nicht auch **ihre** Klarheit hätte), sie wird theologisch caro genannt und als Rechtfertigung der Ehre, die ihr widerfährt, gesagt: imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis (**Baumg.**, Aesth. § 12). Diese Philosophie hat die Mittel nicht, die Vernunft in die Form der Anschauung sich ergießen zu lassen und eine sinnlich geistige Erkenntnis zu begreifen; sie hat sie nicht, weil sie keine objektive Vernunft kennt, und sie hat sich den Weg, eine solche zu kennen, schon dadurch verrannt, daß sie die Anschauung zu niedrig faßt: es ist ein notwendiger Zirkel. Auf der Seite des subjektiven Momentes geschah aber und mußte geschehen der Fortschritt. In der Philosophie überhaupt mußte zuerst die Idee als gegenwärtiges Subjekt begriffen werden, ehe sie sich als Objekt begriff. Ebenso im Schönen. Hier tritt **Kant** ein. **Baumgarten** steht ihm aber bereits viel näher, als man glaubt, vgl. § 1, 3. Die Ästhetik wird schon vor **Kant** Empfindungslehre; so namentlich bei **Mendelssohn**. Ganz subjektiv versteht auch **Eberhard** (Theorie der schönen Künste u. Wissensch., 1783) die Vollkommenheit. Er setzt sie rein in die Darstellung und das daraus entspringende Gefühl. Allein auch im Werke der Darstellung soll ja der Begriff sinnlich wirken und nicht über dem Körper schweben, sondern seine Allgemeinheit in ihm auslöschen. Also kehrt der Widerspruch auf allen Punkten zurück.

§ 43

Die Einheit, welche im Vollkommenen das Mannigfaltige verbindet, faßt **Kant** im Sinne **Wolffs** als Zweck und widerlegt die Ansicht der Schule **Wolffs** vom subjektiven Standpunkte aus durch den Einwurf, daß, um den Zweck zu erkennen, erst ein Begriff vorausgehen müßte, was im ästhetischen Urteile nicht der Fall sei. Er selbst erkennt nicht, daß er in der inneren Zweckmäßigkeit, wie er deren Begriff im Unterschiede von dem **Wolffischen** Formalismus entwickelt, die Idee erfaßt hat als die sich selbst hervorbringende Einheit des Allgemeinen und des sinnlichen Stoffes im Einzelnen, welche im organischen Leben als Wechselaufhebung des Mittels und Zwecks sich so durchführt, daß sie auf die Oberfläche des Ganzen heraus und ohne Begriff in die Anschauung tritt. Dagegen untersucht er den subjektiven Vorgang im Schönen mit einer Schärfe und Tiefe, welche ihn auf anderem Wege zu der wahren Grundlage einer objektiven Bestimmung des Schönen, der Einheit des Begriffs und der Realität, hätte führen müssen, wenn er die Schranken seines Systems wirklich zu überwinden vermocht hätte. **Schiller** stellt überall diese Einheit in Aussicht, kann sie aber, in **Kantischen** Voraussetzungen befangen, nicht begründen.

Die Einheit im Mannigfaltigen, welche als Wechselbegriff für das Vollkommene gesetzt wurde, faßte in der Ästhetik nicht sowohl **Baumgarten**, als andere, die sich ihm anschlossen (**Eberhard**, **Mendelssohn**, **Sulzer**) mit Rückgang auf eine Bestimmung **Wolffs** (Ontologie, 3. Abschn.) als **Zweck**. Indem nun **Kant** diese Erklärung des Schönen widerlegt, übersieht er nicht, daß äußere Zweckmäßigkeit (bloße Nützlichkeit) und innere zu unterscheiden und daß unter Vollkommenheit die letztere zu verstehen ist. Nun widerlegt er diese Ansicht (Kr. d. ästh. Urtlskr. § 15) von dem Gesichtspunkte der Beschaffenheit des subjektiven Wohlgefallens am Schönen, von dem er nachgewiesen, daß es eine von Begriffen unabhängige reine Gefühlsstimmung sei. Um sich ein Ding als zweckmäßig vorzustellen, muß

der Begriff von diesem, was es für ein Ding sein solle, vorangehen, und dies ist ein Verstandesurteil, nicht ein ästhetisches. Der Einwurf ist richtig, solange die innere Zweckmäßigkeit selbst wie eine mechanische gefaßt wird, in welcher der Begriff außerhalb der Materie, in der er sich durchführen soll, als ein bloß gedachter und bloß durch Abstraktion zu findender verbleibt. So äußerlich verstand allerdings Wolff die Zweckmäßigkeit (s. § 42 u. Erdmann, Versuch einer wissensch. Darst. d. Gesch. d. neueren Philos. II, 2. S. 351). Allein Kant selbst faßte den Begriff des Zwecks in seiner Tiefe. Man muß seine Kritik der teleolog. Urtlskr. hinzunehmen. Hier erhebt er sich zu dem Begriffe des immanenten Zwecks, der im organischen Leben den Gegensatz von Mittel und Zweck aufhebt und ebendaher in der Totalität des sinnlichen Stoffes, worin er sich vollführt, die Trennung seiner Allgemeinheit von dem Besonderen, die im abstrakten Denken, doch nur um wieder aufgehoben zu werden, gesetzt wird, in der Gestalt auslöscht. Wenn Kant den Zweck definiert hat als den Begriff von einem Objekt, sofern er zugleich den Grund der Wirklichkeit dieses Objekts enthält, so ist nach dieser tieferen Bestimmung dieser Begriff nun nicht ein solcher, den ein Subjekt zum Objekte hinzubringt, sondern es ist der im Objekt selbst tätige, bauende Verstand, der Demiurg, es ist „intuitiver Verstand, intellectus archetypus", kurz es ist Geist in der Natur, Geist als Natur —: das Prinzip ist gefunden. Nun braucht das Subjekt, um diese Einheit im Objekte zu empfinden, keinen Begriff jenes Zwecks, denn er ist ganz gegenwärtig in seinem Stoffe und braucht nicht von ihm gesondert zu werden, um in das Gefühl und die Anschauung zu treten. Ebendies aber benützt Kant für die Ästhetik gar nicht. Auch abgesehen davon, daß er jenen tiefen Blick wieder aufgibt, indem er ihn nur für eine leitende subjektive Vorstellung erklärt, zieht er nämlich die obengenannte Folge nicht, daß der Begriff, indem er sich als Realität durchführt, seine inneren Momente objektiv herausstellt, als Gestalt vor das Auge tritt und nun, wie er selbst ein ungetrennt Sinnliches und Geistiges ist, durch das Organ der sinnlich geistigen Anschauung allerdings in das Subjekt eingeht, ohne daß es ihn als Begriff in seiner Abstraktion denkt. Die Anschauung ist freilich nicht ein „verworrenes Denken", wie sie in der Wolffischen Ansicht erscheint, sondern gar kein Denken, und als solche zwar dunkel gegenüber dem Denken, aber hell in sich und

die Begriffsmomente als Glieder der Gestalt klar unterscheidend. Wie ganz ihm sein Fund verloren ging, zeigt **Kant** § 16, wo die Schönheit eines Menschen, eines Pferdes usw. für bloß anhängende Schönheit erklärt wird, weil sie „einen Begriff vom Zwecke voraussetzt, welcher bestimmt, was das Ding sein soll"; das genaue Gegenteil des Richtigen, denn eben in diesen organischen Gestalten erscheint der Begriff als immanenter Zweck so, daß man das Ganze genießt völlig ohne subjektiv abstrahierten Begriff von dem, was es sein soll. **Kant** ist hier ganz formalistisch. — Da er nun demgemäß eine objektive Bestimmung des Schönen gar nicht finden kann, so wirft er sich ganz auf die subjektive Seite. Sein Verdienst in der Analyse derselben ist im Paragraphen vorläufig anerkannt, aber nicht erwähnt, wie ihn der objektiv aufgegebene Begriff des Zwecks hier verfolgt und für jenes Aufgeben bestraft, denn das Wesentliche ist in den Anmerkungen zu § 3 gegeben. In dieser rein formalen Zweckbestimmung, dieser „Zweckmäßigkeit ohne Zweck", welche eigentlich eine bloße Zweckmäßigkeit der Stimmung sein, aber doch mit der unbestimmten Vorstellung eines im Gegenstande sich darstellenden Zwecks spielen soll, liegt in Wahrheit die volle, aber sich selbst dunkle Ahnung der objektiven, inneren plastischen Zweckmäßigkeit. Diese tritt wohl nirgends erkennbarer ans Licht als in § 23, wo er sagt, die selbständige Naturschönheit entdecke uns eine Technik der Natur, wodurch unser Begriff von derselben über den eines bloßen Mechanismus zu dem Begriff von der Natur als einer Kunst erweitert werde: „welches zu tiefen Untersuchungen über die Möglichkeit einer solchen Form einladet". Allein wie durch **Kant** die ganze Philosophie, so nimmt nun auch seine Ästhetik, da sie diese Ahnung nicht zu benützen versteht, einen ganz andern Weg, den Weg zum subjektiven Idealismus. Wenn schon in der Analyse des ästhetischen Wohlgefallens die naheliegende Frage, wie es denn komme, daß ein Gegenstand dieses Wohlgefallen errege, der andere nicht, gar nicht aufgeworfen, also auch nicht beantwortet wird, so schwebt offenbar zwischen den Zeilen die Ansicht, daß das Subjekt überhaupt die Schönheit erst in die Gegenstände hineinschaue. Nun erwäge man, wie in dieser Analyse durchaus eine reine Harmonie der Geistigkeit und Sinnlichkeit im Subjekte gelehrt ist, man gehe von da weiter zu den tiefen Bestimmungen **Kants** über das Genie, das, selbst eine volle Einheit von geistiger Regel und Natur, ein Werk schafft, das

ebenfalls Geisteswerk und Naturwerk zugleich ist, so kommt man bei dem Schlusse an, daß alles schöne Objekt überhaupt erst durch die Phantasie geschaffen wird, ebenso wie man durch die Konsequenzen der ganzen Philosophie Kants bei Fichte anlangt. Wenn nun die folgenden Teile unseres Systems uns — (es kann in dieser Anm. immerhin soviel antizipiert werden) — im Schönen ebenfalls diese Schöpfung der Phantasie enthüllen werden, warum wird in unserer ganzen Entwicklung dieser Gang nicht geradezu als der richtige aufgenommen? Darum nicht, weil diese Einheit von Natur und Geist, wenn sie im Subjekte und durch dasselbe ihre wahre Wirklichkeit erhalten soll, vorher als allgemeine Wirklichkeit der Idee metaphysisch begriffen sein muß und weil, wenn es sich auch als wahr erweisen wird, daß die Schönheit durch das Subjekt in den Gegenstand hineingetragen wird, sofern sie Naturschönheit, und daß sie von ihm ganz erst geschaffen wird, sofern sie Kunstschönheit ist, immer noch die Frage vorausgeht, was denn im Gegenstande es sei, wodurch das Subjekt zu jenem Hineintragen berechtigt und aufgefordert werde? Ganz gemeinverständlich ausgedrückt: der Künstler sucht Stoffe und macht Studien in der wirklichen Welt. Einiges taugt ihm dazu, Anderes nicht. Ich muß aber zuerst aufweisen, warum und wodurch ihm die vor ihm und ohne ihn vorhandene Wirklichkeit eine Fundgrube ist, ehe ich ihn selbst zum Gegenstande mache; die Welt, die der Ort seiner Studien sein soll, muß schon gefunden sein, ehe er in sie eintreten kann.

Schillers treffliche ästhetische Abhandlungen stehen ganz auf Kantischem Boden. Wenn nun in den genannten Punkten Kant selbst über sich hinausstrebt, so ist dies Hinausstreben über den Dualismus des Begriffs und der Realität in Schillers Betrachtungen der Grundcharakter wie in seiner Poesie. Aber die Einheit von Geist und Natur, Unendlichkeit und Endlichkeit, Materie und Form, Pflicht und Neigung, Idee und Begrenzung, Freiheit und Notwendigkeit, die freie Zustimmung des sinnlichen Impulses zum sittlichen, wie sie Schiller in hundert Wendungen ausspricht, ist bei ihm immer nur Ziel, Erstrebtes, Postulat; zu erklären ist sie nicht, eine Wirklichkeit ist sie nicht, und Schiller bleibt daher bei der Begriffsbestimmung des Naiven und der Anmut immer die letzten Gründe schuldig, während er das Sentimentale, die Würde und das negative Pathos sehr richtig und

erschöpfend begreift. Wir werden ihm auf einzelnen Punkten wieder begegnen und seine spezielleren Verdienste würdigen.

§ 44

1 Der subjektive Idealismus **Fichtes** ist zu naturlos, um
den nach § 43 von **Kant** nahegelegten Weg einzuschlagen und
einem tiefen Gedanken über das Schöne, den er in dieser Rich-
2 tung vereinzelt erzeugt hat, Folge zu geben. Er sollte erst durch
Schelling zum objektiven Idealismus umgebildet werden, und
mit diesem Schritte ist das metaphysische Prinzip gefunden,
welches die wahre Grundlage der Ableitung des Schönen ent-
hält. Der Standpunkt der absoluten Idee (§ 10) ist gewonnen;
jede Wirklichkeit als eine bestimmte Form der absoluten Einheit
des Idealen und Realen zu fassen ist nun als Aufgabe begriffen,
und die Schönheit wird als diejenige Form ausgesprochen, worin
diese Einheit am vollkommensten zur Erscheinung kommt, indem
ein bestimmtes Dasein als mangellose Gegenwart der Idee in
3 die Anschauung tritt. **Solger** bildet den Grundgedanken be-
reits zu einem gegliederten Systeme aus.

1) **Fichte** (System d. Sittenlehre § 31: Über die Pflichten des ästhet. Künstlers): „Die Kunst macht den transzendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen. Auf dem transzendentalen Gesichtspunkte wird die Welt gemacht, auf dem gemeinen ist sie gegeben: auf dem ästhetischen ist sie gegeben, aber nur nach der Ansicht, wie sie gemacht ist. Die Welt hat zwei Seiten: sie ist Produkt unserer Beschränkung, sie ist Produkt unseres freien, idealen Handelns. In der ersten Ansicht ist sie selbst allenthalben beschränkt, in der letzten selbst allenthalben frei. Die erste Ansicht ist gemein; die zweite ästhetisch. Z. B. jede Gestalt im Raume ist anzusehen als Begrenzung durch die benachbarten Körper, sie ist anzusehen als Äußerung der innern Fülle und Kraft des Körpers selbst, der sie hat. Wer der ersten Ansicht nachgeht, der sieht nur verzerrte, gepreßte, ängstliche Formen, er sieht die Häßlichkeit; wer der letzten nachgeht, der sieht Leben und Aufstreben, er sieht die Schönheit. Der schöne

Geist sieht alles frei und lebendig" usw. Fichte vergaß nur, auch den andern, vorangestellten Satz näher auszuführen, daß nämlich der Philosoph sich auf diesen Gesichtspunkt mit Arbeit und nach einer Regel erhebe, der schöne Geist aber unbewußt darauf stehe und andere unvermerkt zu ihm erhebe. Der ganze Gedanke ist höchst fruchtbar und müßte auf dem Wege verfolgt werden, der zum vorhandenen Paragraphen angegeben ist, aber in einem Systeme, wo die ganze Natur bloß als Objekt abgeleitet und dargestellt ist, kann dieser Keim nicht zur Entfaltung kommen, und so wird gleich darauf die Kunst als Mittel der Tätigkeit, nämlich als Schule zur Tugend betrachtet.

2) Schelling hat zuerst in der absoluten Einheit des Idealen und Realen den Grund aller Möglichkeit des Schönen gefunden; der Begriff ist nun als immanenter Zweck erkannt, was eben in der Kantischen Lehre vermißt wurde. Wie nun im Ganzen, so im Einzelnen: das Individuum fällt nicht neben und außer den Begriff seiner Gattung, sondern dieser ist in ihm gegenwärtig eben als sich durchführender Zweck. Das Individuum ist Verwirklichung der Gattung im Naturstoffe, dieser erscheint nun nicht mehr als ein Fremdes gegen die geistige Allgemeinheit der Gattung oder Idee, denn die Natur ist gebundener Geist und der Geist zu sich gekommene, eine zweite Natur schaffende Natur. Die Gattung selbst aber ist eine Idee, die ihren bestimmten Ort hat in dem Kreise der Ideen, so daß mit ihr die absolute Idee selbst zum Ausdrucke kommt. Von da aus nun fehlt bloß noch der Schritt zum Schönen, daß in diesem das Individuum nicht nur als Ausdruck, sondern als mangellos reiner Ausdruck der Idee gefaßt werde; und so hat Schelling wirklich das Schöne bestimmt. Der Terminus Vollkommenheit tritt wieder auf, allein jetzt ohne die Zweideutigkeit, die er in der Wolffischen Schule hatte. Die Schönheit heißt im Bruno der äußere Ausdruck der organischen Vollkommenheit. Vollkommenheit ist aber hier nicht eine relative, eine Angemessenheit zu einem Zwecke außerhalb, sondern Vollkommenheit an sich, größte Unabhängigkeit von Bedingungen. In der Rede über das Verh. d. bild. Künste z. Natur ist der durchaus herrschende Gedanke die Lebendigkeit der Natur. Keine Kunst und keine Kunstphilosophie ist möglich, wo die Natur als ein Totes vorschwebt. Das tätig wirksame Band des Begriffs und der Form wird gesucht, die Kraft, durch welche die Seele samt dem Leib zumal und wie mit Einem Hauche geschaffen wird. Dieses Band liegt nicht erst

in der Kunst, sondern schon in der Natur; zu dem tätigen Prinzip in der Natur muß die Kunst zurückgehen, wenn sie lernen will, wie die Formen vom Begriff aus erzeugt werden, auf die positive Kraft, welche als schaffender Begriff den Teilen der Materie eine solche Lage und Stellung gegeneinander gibt, durch welche er selbst als ihre wesentliche Einheit sichtbar werden kann. Dies tätige Prinzip kann nur Geist sein, denn alle Einheit ist geistiger Abkunft; die Natur ist werktätige Wissenschaft, eine Wissenschaft, worin der Begriff nicht von der Tat, noch der Entwurf von der Ausführung verschieden ist. Jedem Ding steht ein ewiger Begriff vor, der in dem unendlichen Verstande entworfen ist, die Natur als schaffende Wissenschaft verkörpert ihn. Zu diesem Kerne der Natur, zu diesem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt redenden Naturgeist muß der Künstler durchdringen, und indem er ausscheidet, was ihn nicht darstellt, stellt er nur das Nichtseiende als nichtseiend dar und bringt das in der Natur in der Tat Seiende ans Tageslicht; Schönheit ist daher nichts Anderes als volles, mangelloses Sein. — Diese Sätze sind hier, wo der Inhalt von § 9—14 nicht rein metaphysisch, sondern an der Hand der Geschichte der Philosophie, und zwar mit dem besondern Augenmerke näher begründet werden soll, daß immer gefragt wird, welches Licht ein System aus seinem Prinzip für die Erklärung des Schönen gewonnen habe, auch darum besonders am Orte, weil sie die Richtigkeit unserer ganzen Anordnung beweisen, welche die Schönheit nicht aus der Phantasie konstruiert, sondern zuerst jene Einheit der Dinge begründet, durch welche die Phantasie selbst erst möglich ist. Sollte es nun aber scheinen, als verstehe Schelling unter dem Nichtseienden, welches auszuscheiden ist, gerade das, was wir als wesentliches Moment im Schönen aufgestellt haben, die Zufälligkeit nämlich und insbesondere die Eigenheit des Individuums, so ergänzt er sich in diesem Punkte durch das, was er (a. a. O.) über das Charakteristische vorträgt. Das Eigentümliche der Dinge wird hier als ein Positives anerkannt, es heißt Kraft der Einzelheit, die Individualität lebendiger Charakter. Hiemit ist die Gattung als die Macht ausgesprochen, die das Zufällige selbst in sich aufnimmt und mit ihrem Inhalt erfüllt: eben der Begriff, den wir suchen. — Die Ansichten Schellings über die Kunst und ihren Rang sind anderswo anzuführen.

3) Solger begründet im Erwin (Vier Gespräche über das

Schöne und die Kunst, 1815) und in den Vorlesungen das Wesen des Schönen durchaus auf die Immanenz des Begriffs in dem zu seiner Gattung gehörigen Individuum samt der ganzen Mannigfaltigkeit seiner Eigenschaften und Zustände. Das Mannigfaltige ist nur der entwickelte oder auseinandergezogene Begriff, die Einheit nur das zusammengefaßte Mannigfaltige, die Seele der vollständige Gedanke des Körpers, der Körper die erscheinende Seele, vollständig und ohne Scheidewand von ihr angefüllt. Beides ist Ein Schlag, es braucht keine Absonderung des Begriffs vom Gegenstand, kein Urteil. Der Begriff ist schon ganz im Geiste Hegels dargestellt am menschlichen Körper als das Ganze, das sich in dem vollkommenen und in sich selbst zurückkehrenden Zusammenhang des Einzelnen offenbart (Erwin, Teil 1, S. 61). Der Begriff des Zwecks wird eingeführt und als die vollkommene Gestalt diejenige erkannt, in welcher Zweck und Mittel ganz miteinander gesättigt sind (63). Der Begriff ist das Maß des Mannigfaltigen, aber das Maß, welches schon sein eigenes Gemessenes ist und das Gemessene, welches als solches schon zugleich sein eigenes Maß in sich trägt (65). Durch diesen trefflichen Satz erhellt plötzlich, wo es eigentlich der Platonischen Bestimmung (§ 36, 1) fehlt. Das Schöne nun begreift Solger, nachdem er zwischen diese Entwicklung Deduktionen eingeschoben hat, welche freilich von der Wissenschaft plötzlich und unvermittelt zur Vorstellung Gottes abschweifen, welche aber hier nicht zu beurteilen sind, ganz so, wie wir es bestimmt haben, als jene reine Einheit des Wesens und der Erscheinung, welche in einem Einzelnen zum Ausdrucke kommt. Das Schöne ist „die vollständige Durchdringung des Begriffs und der Erscheinung, welche selbst erscheint“ (Teil 1, S. 170), „die Einheit des Wesens und der Erscheinung in der Erscheinung, wenn sie zur Wahrnehmung kommt“. (S. 161). Ein solches Einzelnes ist daher eine Welt für sich, ein Weltall, dies hebt Solger durchgängig ins Licht (Weiße: „Mikrokosmus“ vgl. § 15, 2). Aber es darf darum nicht aus dem Zusammenhange der übrigen Dinge herausgenommen, es muß ein ganz Einzelnes und Besonderes, „nicht bloß Denkbares und Erschlossenes, in den allgemeinen Begriff Zerfließendes, sondern die ganze Kraft der Besonderheit, Begrenztheit und Gegenwart muß darin sein“. An mehreren Orten wird ausdrücklich die Zufälligkeit mit einbedungen, namentlich S. 180: „Was der Zufall der Einzelheit mit sich

bringt, ist hier zugleich das Ewige und Notwendige und Ursprüngliche, so daß die wesentliche, sich selbst genügende Einheit Gottes unversehrt durch jeden auch noch so kleinen Teil des Wirklichen und Einzelnen hindurchleuchtet." In diesem Begriffe hat nun erst die Ästhetik ein Prinzip, und was auch gegen Solgers Entwicklung dieses Prinzips zum System im Einzelnen einzuwenden sein mag, er ist der erste, der erkannt hat, daß das System die innere Bewegung der verschiedenen Stellungen, welche die in jenem Prinzip eingeschlossenen Momente gegeneinander einnehmen können, zu entfalten habe.

§ 45

1 Die Mängel der dialektischen Entwicklung, an welchen jedoch die erste Aufstellung jenes Prinzips leidet, liegen darin, daß, wie das Prinzip selbst mehr gefunden, als begründet ist, ebenso auch die bestimmte Idee nicht mit Notwendigkeit aus der absoluten entwickelt und an ihren Ort gestellt, daß ferner die Individualität nicht als wesentliche Wirklichkeit und lebenskräftiger Zusammenschluß der mit ihren Momenten in ihr gegenwärtigen Idee begriffen wird, was auf die Lehre vom Schönen den Einfluß hat, daß sowohl der Inhalt von § 16 ff., als von § 31 ff. nicht ge-
2 hörig zu seinem Rechte kommt. Hegel hat durch die dialektische Begründung und Durchführung des Standpunkts der absoluten Idee diese Mängel in dem Sinne getilgt, daß die Reihe der bestimmten Ideen folgerichtig entwickelt, die Einzelheit in ihrer Bedeutung erkannt erscheint, allein er hat dem ersteren Fortschritt nicht die volle Anwendung auf das Schöne gegeben und bei dem zweiten überhaupt der Berechtigung der Zufälligkeit nicht volle Rechnung getragen.

1) Schelling leitet, wie er seine absolute Einheit nicht durch dialektische Auflösung der Mannigfaltigkeit gewonnen hat, ebenso die Reihe der bestimmten Ideen und den Naturstoff, worin sie wirklich sind, nicht dialektisch aus jener ab. Der Formalismus, der willkürliche Schematismus der Naturphilosophie, das Schwanken in der Ein-

teilung der Sphären des Geistes ist bekannt. Im Schönen handelt es sich zwar nicht von der rein philosophischen Ableitung des bestimmten Gehalts aus der absoluten Einheit, allein, wo diese nicht voranging, wird auch die Kraft seiner ästhetischen Geltung verkannt; es wird von jedem Punkte auf das Absolute übergesprungen, und es zerfließt alles, wie bei Novalis, in den dunkeln Grund. In der Rede über d. Verh. d. b. K. z. d. N. wird zwar die Stufenleiter der Sphären des Daseins als Inhalt des Schönen angedeutet, aber es wird von keinem Schüler Schellings damit Ernst gemacht, und Schelling selbst fällt, weil er seiner Andeutung nicht Folge gibt, anderswo in die Vermengung mit der Religion (§ 27, 2). Ferner ist das Verhältnis des Individuums zur Gattung nicht im Sinne der Entelechie begriffen. Jene Rede nennt zwar die Eigentümlichkeit der Dinge ein Positives, die Bestimmtheit und Individualität, heißt es, dürfe nicht als bloße Begrenzung und Verneinung, sondern müsse als Bejahung der schaffenden Kraft der Gattung, als ein Maß, das diese selbst sich auferlegt, angesehen werden, aber es bleibt schwankend, ob damit Gattung und Art oder Individuum gemeint ist, denn es ist in demselben Zusammenhange zunächst nur von der scharfen Bestimmtheit der gattungsmäßigen Gestalt in den verschiedenen Naturreichen die Rede, und hierauf zwar wird gesagt, in der Menschenwelt lege die Natur ihren Weg noch einmal von vorn zurück und wiederhole ihre ganze Mannigfaltigkeit; allein ganz individuell ist auch jede Pflanze und jedes Tier, und weil Schelling die unendliche individuelle Mannigfaltigkeit erst in der menschlichen Gattung beginnen läßt, so zweifelt man, ob er nicht bloß Rassen, Völker, Stände, Ausdruck der Affekte, Temperamente, also wieder Allgemeines im Auge habe. Nimmt Schelling überhaupt zu der Vorstellung eines Abfalls die Zuflucht, um die Wirklichkeit der Idee zu erklären, so wird ihm konsequent das Individuum zu einem flüchtigen und nichtigen Schattenbilde der Idee. Die Zufälligkeit, die sich zur Basis der Eigenheit des Individuums steigert, wird von ihm als falscher Standpunkt zur Seite geschoben und bleibt daher, statt daß ihre Aufhebung dargetan wird, unüberwunden. — Eine andere Seite, die Kunstvergötterung, ein Ausfluß der zu hohen Stellung des Unbewußten, ist anderswo zu beurteilen.

Solger ringt, diese Mängel aufzuheben, und sein Erwin ist durch dies bloße Ringen ein bei aller Trefflichkeit beunruhigendes und hetzen-

des Buch, die Vorlesungen, übrigens klarer geordnet, in diesem Punkte ebenso. Der Gang ist durchaus, die Erkenntnisweisen als falsch aufzulösen, welche nur Gegensätze aufeinander beziehen, aber die Gegensätze selbst werden nicht objektiv ineinander aufgelöst. Es ist subjektive Dialektik. Daher wird Gott und das Wunder zu Hilfe genommen, um die reine Immanenz der Idee zu erklären. Hinter diesen sinnlichen und stoffartigen Hilfen öffnet sich eine reinere Aussicht in den philosophischen Begriff der absoluten Tätigkeit (Entelechie), aber sie schließt sich wieder, die platonische Trennung der Idee von ihrer Wirklichkeit tritt wieder hervor und ein Schaffen Gottes in die Lücke. Solger vergißt nicht die Zufälligkeit als wesentliches Moment in der Wirklichkeit der Idee als Individuum, aber es wird, zunächst abgesehen vom Schönen, nicht dargetan, wie sie sich aufhebt und überwindet im Ganzen, dann, was das Schöne betrifft, wird nicht dargetan, wie sie sich aufhebt im Einzelnen. Darzutun, daß diese letztere Aufhebung nur möglich ist durch die Phantasie und Kunst, dahin strebt Solger, dahin streben auch wir; aber wie der Genius dazu gelangt, die Zufälligkeit zugleich so in ihr Recht zu setzen und so aufzuheben, daß dieser Akt in Einem Gegenstande für die Anschauung beschlossen erscheint, dies kann nicht erklärt werden, solange nicht dargetan ist, wie die Zufälligkeit auch objektiv, vor der besonderen Art, wie der Genius sie in Einem Schlage aufhebt, sich fortwährend aufhebt. Von diesem Hauptpunkte bald mehr.

2) Es ist hier nicht der Ort, zu beweisen, wie durch Hegels ganzes System überall die Besonderung des Allgemeinen sich in die für sich seiende Einheit der Einzelnheit, die Substanz sich in das Subjekt zusammenfaßt. Diese Immanenz, diese Ergänzung des Plato durch Aristoteles und beider durch den Begriff der Subjektivität ist so sehr Charakter des Systems, daß nur das ganze System der Beweis dafür ist. Das wahre Subjekt ist nun allerdings nur das absolute Subjekt, das ebensosehr Objekt ist; das einzelne Subjekt aber hat seinen unendlichen Wert nur als substantielles, als seiner Allgemeinheit gemäßes Subjekt. Es ist jedoch schon oben zugegeben, daß die im übrigen System streng entwickelte Besonderung der absoluten Idee zu den bestimmten Ideen in der Ästhetik nicht zu ihrer gehörigen Anwendung kommt, daher Vermengung mit der Religion eintritt (§ 15, 1); es ist ferner bereits zugegeben, daß die Zufälligkeit, sowohl

im Systeme überhaupt, als insbesondere in der Ästhetik nicht zu ihrem ganzen Rechte kommt (§ 41, 2). Das Einzelne als Subjekt soll dem Allgemeinen gemäß sein, aber mit Einschluß seiner Eigenheit: diese soll sich mit dem Allgemeinen frei durchdringen, und es soll gezeigt werden, wie sie dies kann und muß; dies fehlt bei Hegel, daher erhält in der Lehre vom Staate die Substanz ungerechtes Übergewicht, degenmäßig zu sein wird die höchste Tugend des Subjekts, und darin liegt ein weiterer Grund, warum die Ästhetik zu unmittelbar auf substantiellen Gehalt hindrängt.

§ 46

Die Bedeutung der Einzelheit ist dem reinen Begriffe nach keine andere, als daß sie der erfüllte Inbegriff des Allgemeinen und Besondern ist, d. h. daß in ihr eine Art und durch sie die Gattung sich verwirklicht. Die Gattung also ist der innere Grund und die lebendige, bildende und bewegende Macht im Individuum. In dies Verhältnis nun scheint eine Trübung einzutreten, wenn die empirische Gattung im empirischen Individuum sich verwirklichen soll, denn dies geschieht eben auf dem Boden, auf welchem die Gattungen anders, als wie es ihre innere Stufenordnung verlangt, aufeinander wirken und daher ihre Durchführung in ihren Individuen der Zufälligkeit verfällt.

Der wahre Begriff des Verhältnisses zwischen dem Individuum und der Gattung, wie ihn der Paragraph bestimmt, kann als ein sicherer Erwerb der neueren Philosophie hingestellt werden. Hegels Logik zeigt das Einzelne durch die Dialektik aller verschiedenen Stellungen, die es mit dem Allgemeinen und Besondern eingehen kann, als den konkreten Zusammenschluß dieser beiden auf (in der Lehre vom Begriffe). Das Einzelne ist nichts Anderes als die wirkliche Gattung; nicht unmittelbar, sondern durch die Mitte des Besondern oder der Art. Diejenige Mangelhaftigkeit des Individuums, welche daraus fließt, daß es nur durch diese Mitte die Gattung darstellt, kann noch nicht als Trübung angesehen werden. Die Gattung teilt sich in Arten, diese als Gattung wieder in Arten, und jedes Individuum ist, so-

fern es nur Einer der Arten angehören kann, ein bloßes Bruchstück der Gattung. Dies alles kommt noch auf Rechnung der bestimmten Idee (§ 13. 15), denn unter dieser sind nicht nur die Hauptstufen, sondern alle Arten der einzelnen Stufe verstanden. Sei das Subjekt auch nur ein Bruchstück, es ist und kann immer schön sein, wenn es nur das, was es sein kann und soll und seiner Möglichkeit nach ist, auch ganz und wirklich ist. Das Bruchstück selbst kann reicher oder ärmer sein, die Gattung durch eine vollere oder dürftigere Vereinigung der Kräfte derselben, wie sie in Arten sich geteilt, in sich darstellen: daraus entsteht nicht ein wesentlicher, sondern nur ein Grad-Unterschied. Die Trübung aber scheint einzutreten durch das sich kreuzende Zusammenstoßen der Gattungen und Arten auf Einem Raum und in Einer Zeit; diese nämlich wird, so steht zu erwarten, dem Individuum solche Hindernisse in den Weg legen, daß es auch seine noch so beschränkte Aufgabe nicht rein lösen, sondern nur Bruchstück des Bruchstücks sein kann.

§ 47

In Wahrheit aber tritt diese Trübung zunächst durch die in § 31 aufgeführte Form der Zufälligkeit noch nicht ein. Ist nämlich die Gattung überhaupt die ihr Individuum bildende Macht, so muß sie als ein unvergänglicher Typus wirken, der den Stoff zu seiner Durchführung in einem Individuum zwar jederzeit durch das Zusammentreffen von Bedingungen, die in seinem Zusammensein mit der Wirksamkeit anderer Typen liegen, sich geben lassen und daher den Moment, wo er ein Individuum zeugen kann, gleichsam abwarten muß; allein es gibt keinen Stoff an sich, der als selbständiges Prinzip diesem Werk widerstreben könnte, jeder Gattungstypus verwendet zu der Zeugung seiner Individuen den schon von andern geformten Stoff und wird daher in dem Augenblicke zeugend, wo die geformten Stoffe, deren er bedarf, zusammentreten.

Zufälligkeit des Orts und der Zeit der Entstehung. Beispiel: Die Zeugenden müssen das Alter der Zeugungsfähigkeit erreicht haben,

wenn ein menschliches Individuum entstehen soll; eine Welt von schon geformten Stoffen, Luft, Wasser, nährenden Pflanzen, Tieren usw. ist vorausgesetzt, um diese Reife hervorzubringen. Allein jede Gattung bedarf solchen von andern Gattungen schon geformten Stoffes und nimmt durch denselben nichts Fremdes und Trübendes in sich auf, sondern ist mit der wohlgeschnittenen Stempelform zu vergleichen, welche dem ihr, wann und wo es sei, gegebenen Stoffe scharf und bestimmt ihre Form aufprägt.

§ 48

Die unendliche Eigenheit der Individuen (§ 32) ist auf den- 1
jenigen Stufen, wo die Idee nicht als Subjektivität wirklich ist,
von geringer Bedeutung, das Einzelne erscheint nur als selbst-
loser Durchgang des Allgemeinen. Dagegen wo die Idee als 2
Seele und höher als Geist wirkt, da steigt in dem Grade, in
welchem ein Individuum das Allgemeine seiner Gattung in sich
darstellt, die Eigentümlichkeit und umgekehrt; weit entfernt, ein-
ander auszuschließen, fordern sich also vielmehr diese Gegensätze
und hebt sich der in § 38 aufgestellte Widerspruch in seiner Ent-
stehung auf. Die Eigentümlichkeit ist nämlich zunächst eine nur
diesem und keinem andern Individuum eigene Weise, wie sich
die Kräfte der Gattung in ihm durchdringen; diese Durch-
dringung setzt aber für ihre verschlungene Einheit einen Reich-
tum von Kräften voraus, und wo dieser ist, da werden zwar die
fehlenden vermißt, fällt also die Individualität als solche im
Unterschied von der Gattung in die Augen, da erscheint aber
ebensosehr die Gattung in einer Fülle von Kräften dargestellt,
gewinnt daher das Individuum allgemeine Bedeutung und sticht
dadurch von den gewöhnlichen Individuen ab.

1) In der unorganischen und vegetabilischen Natur ist das Einzelne von ganz verschwindender Bedeutung. Im Zusammenhange der Ästhetik wird dies sogleich dadurch klar, daß nicht vereinzelt eine Wolke,

Erdbildung usw. zur Darstellung kommen kann; der Gegenstand selbst läuft in diesen Sphären in eine Kontinuität aus, worin das Einzelne sich nicht abschneidet. Von mineralischen Gebilden wird an seinem Orte die Rede sein. Einzelne vegetabilische Bildungen, ein Baum z. B., werden wohl auch bewundert und dargestellt, aber nie wird ein Maler einen Baum darstellen dürfen ohne Luft, Erde, ein Stück Landschaft, tierische oder menschliche Staffage, während er doch sehr wohl einen Menschen abbilden kann ohne irgendein Beiwerk und mit einem bloßen Schatten als Hintergrund; ja wohl auch ein Tier läßt sich so darstellen. Die Individualität hat in jenen Sphären ebensowenig Eigenheit als die Regel Strenge (vgl. § 38). Dies scheint ein Widerspruch, denn je weniger diese bindet, desto freier scheint sich jene zu ergehen. Allein diese Freiheit ist nicht Eigenheit; die Kraft der Eigenheit erkenne ich an der Kraft ihres Gegensatzes, der bindenden Regel; diese Freiheit ist ein uninteressantes Hinschweifen, und das Schweifen ist eben der Charakter der Gattung selbst.

2) In der Tierwelt zeigen sich Individuen, welche als originell in ihren Anlagen mit einigem Rechte bezeichnet werden können, aber ihre wahre Bedeutung erhält die Frage erst in der Menschenwelt. Es sticht ein Individuum aus allen übrigen hervor, es sind die Kräfte der Menschheit so eigentümlich in ihm gemischt, daß es keinem andern gleicht. Dazu braucht es offenbar eine ungemeine Fülle von Kräften, sonst ist nicht vorhanden, was sich mischen könnte; eine Individualität, die sich die Miene gibt, etwas ganz Besonderes zu sein ohne die dazu nötigen Mittel, ist vielmehr trivial und gewöhnlich. Eben durch den Besitz jener Kräfte fällt aber auch in die Augen, was von Kräften der Gattung selbst dem begabtesten Individuum fehlt, also ist jener Unterschied des Individuums von andern zugleich der des Individuums vom Ganzen der Gattung. Zugleich jedoch ist ebensosehr die Gattung in größerer Fülle gegenwärtig in dem so hervorstechenden Individuum als in allen andern, und was dasselbe von diesen trennt, hebt es also vielmehr gerade in das Licht der Gattungs-Allgemeinheit um so mehr empor. Das Ungemeine ist in diesem Sinne das Allgemeinste. Also steigt nicht nur mit der Bestimmtheit der Regel, wie sie die Gattung gibt, die Eigenheit der Individuen (§ 38), sondern auch, während ebendadurch der Widerspruch zwischen beiden zu steigen scheint, hebt er sich vielmehr in demselben Grade

auf. Benvenuto Cellini z. B. ist ganz Original, aber ebensosehr, ja ebendadurch ganz Repräsentant seines Jahrhunderts, seines Volks, ja „vielleicht der gesamten Menschheit. Solche Naturen können als geistige Flügelmänner angesehen werden, die uns mit heftigen Äußerungen dasjenige andeuten, was durchaus, obgleich oft nur mit schwachen unkenntlichen Zügen, in jeden menschlichen Busen eingeschrieben ist. — Ein bedeutendes, gleichsam unbegrenztes Individuum." (Goethe). Unter den sogenannten Originalen pflegt man allerdings Individuen von einer nicht nur aus reichen Kräften gemischten, sondern mehr oder minder krankhaft überworfenen, in sich widersprechenden Eigentümlichkeit zu verstehen; allein man wird finden, daß solche in Nationen zum Vorschein kommen, wo ein solcher Widerspruch zum Volkscharakter gehört, so daß das originelle Individuum selbst als solches Repräsentant einer Allgemeinheit ist. Wenn nun aber das Prädikat der Allgemeinheit vielmehr gerade den gewöhnlichen, nicht hervorstechenden Individuen beigelegt wird, so ist zu unterscheiden zwischen dem doppelten Sinne, der in dem Begriffe der Gattung liegt. Menschheit und Volk heißt Gattung im Sinne des animalischen und bloß seelischen Wesens; in höherer Anwendung aber bezeichnet das Wort die geistige Allgemeinheit, zu der sich das Menschengeschlecht auf seiner Naturgrundlage erhebt. Das Individuum nun, das geistig wertlos ist, gibt nicht Anlaß, an die Gattung im zweiten, höheren Sinne sich zu erinnern, es gehört also der Gattung im Sinne der Natur an, diese als solche aber individualisiert überhaupt nur oberflächlich; der gemeine Mensch ist daher der allgemeine im Sinn der animalischen Gattung und der nichtige, der vereinzelte im Sinn der geistigen. In der Gattung als geistiger Allgemeinheit dagegen steigt Eigentümlichkeit und Bedeutung für das Ganze und Allgemeine in gleichem Schritte. Der große Mann ist nur sich selbst gleich und ebensosehr ganz Mensch. Allerdings haben wir den Grund selbst der geistvollen Eigenheit in einer Naturbasis gesucht; die Kraft, aus der Gattung als animalischer Natur sich hervorzuheben, ist als Genie selbst wieder Naturanlage. Allein es verhält sich mit dem höheren Gattungstypus so, daß er, wo er die ihm dienenden Naturstoffe aufs glücklichste organisiert, dieselben zu geistigen Organen bildet, welche durch ihre Tätigkeit ihre Herkunft aus der Natur, die sie ebensosehr zu einem spezifisch Neuen erheben, als sie selbst aus ihr stammen, vergessen machen: so daß ihnen gegenüber die Gattung

als Naturtypus wie gemeine Natur erscheint, während sie in ihnen sich ebensosehr übertrifft, als sie ganz sie selbst ist. Auf jene Umbildung der Naturbasis geht der folgende Paragraph über.

§ 49

Vermag die Gattung die in ihrem Einzelwesen vereinigten Stoffe mit ihrer Allgemeinheit und Einheit zu durchdringen, so wird auch der Zufall der wechselnden Erregungen (§ 33) nur die Bedeutung einer beständigen Sollizitierung haben, wodurch eben die Äußerungen der Tätigkeit hervorgerufen werden, welche im Wesen der Gattung liegen. Wo aber die Gattung der Sphäre des selbstbewußten Lebens (§ 19. 20) angehört, da besteht ihr Wesen darin, den ganzen, durch diese Art der Zufälligkeit gegebenen Stoff nicht nur zur organischen Form und für blinde Zwecke zu verarbeiten, sondern dieses so Geformte durch einen zweiten Akt, in welchem sie die Unmittelbarkeit aufhebt, in die Idealität des Willens umzubilden, welcher die geistige Allgemeinheit und die gegebene Eigentümlichkeit des Individuums samt ihren wechselnden Erregungen zur Einheit eines Ganzen verschmelzt. Er kann sich zwar von den Grenzen seiner Eigenheit nicht befreien, aber diese selbst erscheinen nun als gewollte und offenbaren in der Beschränkung die Unbeschränktheit.

Keine Persönlichkeit kann über die in ihrer Naturbasis begründeten Eigenheiten ganz hinaus. Indem ich aber diese Notwendigkeit erkenne und darnach mit meiner geistigen Kraft haushalte, erhebe ich diese Grenze selbst zu dem Meinigen und bin in der Begrenzung unbegrenzt, denn das frei Gewollte ist unbegrenzt. Jede Gattung des Lebendigen nimmt, was kommt, ergreift den innern und äußern Zufall als Stoff der Tätigkeit. Was er bringt, läßt sich nicht vorherbestimmen, alles Leben ist ein stetes Verarbeiten des Zufälligen. Den Gesetzen seines Organismus und seines Instinktes treu verarbeitet das Tier die Stoffe, die sich ihm bieten; der Mensch baut über der physischen Welt eine zweite; auch diese hängt vom Zufall ab, sowohl

dem der Geburt, als dem der stets neuen Erregungen, aber wie denselben zuerst der Leib und das Bedürfnis ergriffen hat, so ergreift das sinnlich Geformte erst der Geist und gliedert daraus die Welt des Willens.

§ 50

Diese Einheit ist keine ruhende, sondern eine tätige, worin das Allgemeine der Gattungsregel und das Zufällige der Individualität sich im Kampfe einander entgegenbewegen, der bis zu der Empörung des Einzelwillens gegen den vernünftigen und allgemeinen, zum Bösen sich steigert. Allein dieser Kampf bringt die untrennbare Zusammengehörigkeit beider Momente dadurch zum Vorschein, daß der Widerstreit als ein sich selbst aufhebender Widerspruch sich offenbart; es kann daher in demselben so wenig ein Hindernis des Schönen liegen, daß es demselben nicht nur zu folgen vermag, sondern vielmehr aus sich selbst in seinem eigenen Interesse das Schauspiel desselben erzeugen wird.

Der Kampf, von dem hier die Rede ist, heißt im ästhetischen Gebiete das Tragische und Komische. Hiedurch scheint eine bestimmte Form des Schönen vorweggenommen zu sein, von welcher hier noch nicht die Rede sein darf, da die Untersuchung sich noch mit der einfachen, kampflosen Schönheit beschäftigt. Allein es sind zwei ganz verschiedene Fragen: ob die aus der Wirklichkeit des ethischen Lebens aufgenommene Notwendigkeit dieses Kampfes das Schöne nicht unmöglich mache? und: ob das Schöne nicht gemäß seinem eigenen Gesetze und Interesse das Schauspiel desselben hervorrufe? Die erstere Frage liegt hier vor, die zweite ist erst später aufzuwerfen, und dann erst heißt dieser Kampf tragisch und komisch. Hier handelt es sich nur um die Wahrheit, daß die Individualität sich vernichtet, wenn sie sich gegen die Allgemeinheit sträubt, und daß die Allgemeinheit, wenn sie als äußere geistlose Macht beharren will, der Individualität zum Spiele wird, daß also in beiden Fällen der Widerstand sich rächt zum Beweise der absoluten Einheit beider Momente, daß daher das Schöne, das eben in dieser Einheit beruht, durch diesen Kampf kein Hindernis seiner Existenz findet.

§ 51

Wie vollkommen aber die Allgemeinheit der Gattung das Individuum durchdringt, das Band ist dennoch kein bleibendes. Das Individuum geht unter, die Gattung dauert. Das Schöne ist aber, wie aus § 13 folgt, eine Verewigung des Individuums. Allein da die Gattung das Individuum zwar überdauert, aber doch nur im Individuum wirklich ist, so verewigt der Tod selbst, wenn er nur aus seinem Verhältnis zur Gattung rein hervorgeht, das Individuum, denn es kommt in ihm die Wahrheit zum Ausdruck, daß die reine Bedeutung des Individuums, aufbewahrt im Leben der Gattung, seine zeitliche Existenz überlebt.

„Wenn der Tod aus dem Verhältnis des Individuums zur Gattung rein hervorgeht", d. h., wenn nicht Zufälligkeit in dem Sinne sich einmischt, in welchem sie sofort wieder aufzuführen ist, wenn vielmehr das Individuum entweder als Naturwesen stirbt, weil nach natürlicher Ordnung seine Lebenskraft sich erschöpft hat, oder wenn es als geistiges Wesen im Dienste einer Gattung im höheren Sinne, nämlich einer geistigen Macht, sein Leben opfert. In beiden Fällen vollführt es den Kreis der in ihm liegenden Wirkungen so, daß es sich in ihnen überlebt. Rückerts sinnvolles Gedicht „Die sterbende Blume" spricht diese Wahrheit aus. Die Gattung als sinnlicher Typus wie als sittliche Sphäre überdauert das Individuum, aber nur in neuen Individuen. Sie ist selbst in den Individuen das absolute Individuum. Das einzelne Individuum, das wahrhaft seiner Bestimmung genügt, erhebt sich aus der Reihe der einzelnen in das absolute Individuum, und dies an ihm ist das Bleibende, wodurch es mit dem Urbilde in den Abbildern unsterblich fortlebt.

§ 52

1 Alle diese Formen der Zufälligkeit heben also die volle Gegenwart der Gattung in ihrem Individuum, welche zum Schönen gefordert wird, nicht auf, vielmehr werden sie wesentlich in dieselbe mit aufgenommen und bedingen ihre Vollendung. Allein

mit denselben dringt unaufhaltsam auch die in § 40 dargestellte Art der Zufälligkeit ein, und hier hat die Macht der bestimmten Idee ihre Grenze; das Individuum verkümmert oder erliegt im Zusammenstoße mit dem Fremdartigen, was die Natur der Gattung in ihm weder abzuhalten noch auszuscheiden vermag.
So wie nun dieses Übel entsteht durch das Zusammensein der 2
bestimmten Gattung mit allen andern, so wird es auch aufgehoben nur durch eben dieses Zusammensein und in der fortwährenden Wechselwirkung der Dinge. Im unendlichen Raume und in der unendlichen Zeit ergänzen und ersetzen sich alle Trübungen der Idee und bewirkt sich in der Vereinigung des Guten mit dem Gut das höchste Gut. (Rückkehr zu den nunmehr entwickelten §§ 10. 11.)

1) Diese schlechtweg trübende Art der Zufälligkeit ist freilich nur eine Form derselben allgemeinen Zufälligkeit, aus welcher auch die nicht trübenden Einflüsse fremder Potenzen hervorgehen. Die Grenze zwischen jener und dieser läßt sich durchaus nicht angeben, weil eben das Zufällige nicht eher bestimmbar ist, als bis es eingetreten ist. Das Vegetabilische z. B. ist Nahrung für den Menschen. Der Stoß des Zufalls führt einen Volksstamm in ein Land, wo er eine andere Pflanzenwelt findet, als in der früheren Heimat, aber der menschliche Organismus gewöhnt sich an dies Neue und vermag es in sich zu verarbeiten. Allein ein Einzelner stößt auf eine Giftpflanze und erkrankt oder erliegt ihrer mit der menschlichen Natur unvereinbaren Substanz. So eine Menge schädlicher klimatischer und anderer Einflüsse. Zu den furchtbarsten Schicksalen der Menschheit durch den Zufall gehört der Kretinismus mit seinen Ursachen. Wären sie auch ergründet, wie sie es noch nicht sind, so wäre er doch nicht zu verhüten, da weitere Zufälle es mit sich bringen, daß die Bevölkerung, die solchen Einflüssen des Elementarischen ausgesetzt ist, nicht nach Belieben ihre Sitze verlassen kann. Die Grenzlinie zwischen dem nicht störenden und dem schlechtweg störenden Zufalle ist aber um so weniger zu finden, da ebendas, was sonst wesentliche Bedingung oder Voraussetzung des Lebens ist, wie z. B. das Gesetz der Schwere, zugleich zahllose Ver-

stümmlungen und Todesfälle da verursacht, wo nicht etwa mögliche, aber versäumte Vorsicht, also eine Schuld, oder durch einen sittlichen Zweck gebotene Übernahme der Gefahr solchen Störungen Sinn und Zusammenhang gibt, wo sie also rein zufällig sind. — Wo nun solcher Zufall eindringt, sucht die Gattung ihr Individuum durch ihre Heilkraft zu retten, so gut es geht; sie vermag es aber nicht ohne vorübergehende oder dauernde Verkümmerung oder Verstümmlung der Gestalt, oder sie vermag es gar nicht, sie muß es preisgeben. Nun könnte man einwenden, daß die Trübungen, welche aus diesem Herrschen des Zufalls fließen, doch auch ästhetisch brauchbar sein müssen und daß doch kein Grund sei, hier plötzlich eine ästhetische Grenzlinie zu ziehen, wo sich abgesehen von der Ästhetik keine ziehen läßt. Aus dieser Einwendung macht auch der Naturalismus in der Kunst wirklichen Ernst. Vgl. Diderots Versuch über die Malerei, übersetzt und mit Anm. begl. von Goethe, 1. Kap. Hier heißt es, ein Buckliger sei eine in sich ganz vollkommene und zusammengehörige Gestalt, nur nach den armen Regeln der Menschen sei er übel gemacht, aber nach der Natur beurteilt, werde es anders klingen. Eine solche Ansicht ist jedoch als durch unsere ganze Begründung widerlegt anzusehen; denn die Regel, die in der Gattung liegt, soll ja die Abweichungen des Individuums als frei umspielende Linie zwar zulassen, aber solche Abnormitäten stören sie in ihren Grundgesetzen. Ferner ist in § 40 schon hervorgehoben, daß durch die hier aufgeführte Form der Zufälligkeit die vorgenannten, berechtigten selbst getrübt werden. Z. B. die physiognomische Eigentümlichkeit eines Kopfes mag bis nahe an die Grenze der Abnormität und Häßlichkeit gehen und doch ästhetisch ganz brauchbar sein. Den Grund aller individuellen Eigenheit haben wir auch wirklich in der Naturbasis des Zufalls gesucht. Allein nun ist von Trübungen die Rede, durch welche dem Individuum diese seine Eigenheit selbst verkümmert und gedrückt wird, so daß es sich selbst nicht gleich ist, und das unregelmäßige Angesicht erscheint nun so, daß diese Unregelmäßigkeit selbst in ihrer Bedeutung nicht hervortreten kann. Um hier, wie in § 40, 2 das Erhabene und Komische zum voraus in Rechnung zu nehmen, so erwäge man, daß das Erhabene zwar Verkümmerung zuläßt, ja fordert, aber als Wirkung einer höheren Idee, welche dadurch gerade ihrem Wesen gemäß unverkümmert tätig ist; daß dagegen das Komische die Verkümmerung im größten Um-

fange zwar aufnimmt, um sie in seiner Weise aufzuheben, welche eine ganz andere ist als die, worin im nicht ästhetischen Sein das Verkümmerte sich aufhebt, nämlich nicht eine Aufhebung, welche, wie im einfach Schönen, schon vollendet sein muß, wenn der Gegenstand überhaupt ästhetisch sein soll, sondern welche dem Feinde des Schönen vielmehr zuerst Spielraum läßt, um ihn im Fortgang aufzuheben; aber auch dieser Fortgang muß alsbald und in derselben Erscheinung eintreten, nicht anderswo oder ein andermal, wie außer dem Schönen.

2) Hier ist der eigentliche Ort, in welchem der Theismus als Volksglaube wurzelt. Beim Eintritt des schädlichen sinnlosen Zufalls wird eine persönliche Intelligenz angenommen, welche geheime Zwecke haben müsse, dies zuzulassen, und in diesem Voraussetzen unbekannter Zwecke liegt für das einfache Bewußtsein der Trost. Dasselbe erkennt nicht, daß wahrer Trost nur im Verstehen liegt, und zieht den unendlichen Fluß des Lebens und Geistes, der die ewige Herstellung und Wechselergänzung des Unvollkommenen ist, auf den undurchdringlichen Punkt jener verborgenen Person zusammen. Es ist aber diese Vorstellung hier nur anzuführen, um zu zeigen, daß der Theismus den Standpunkt der Ästhetik in Wahrheit ausschließt. Denn die Ästhetik sucht einen Akt, wodurch jene unendliche Bewegung der Überwindung des Zufalls freilich auch auf einen Punkt, aber einen rein gegenwärtigen, zusammengezogen wird, der Theismus aber verlegt diesen Punkt in ein undurchdringliches Jenseits. Da nun der persönliche Gott nicht abgebildet werden kann (— vom Polytheismus ist hier nicht die Rede —), so ist die Schönheit aufgehoben. Dagegen wenn sich der Theismus mit dem speziellen Offenbarungsglauben verbindet, scheint er den Punkt als einen präsenten zu besitzen im Leben des Gottessohns. Allein dann wird ein Individuum als reiner Repräsentant nicht einer bestimmten, sondern unmittelbar der absoluten Idee gesetzt, was gegen § 13 und 15 ist. — Festzuhalten also ist dieses: alle früher genannten Formen der Zufälligkeit heben sich ohne besonderes Zutun auf im Einzelnen selbst und seiner Tätigkeit, also immer in einem übersichtlich begrenzten Punkte; die letztgenannte aber hebt sich auf nur im unendlichen Raume, wo jenes Individuum hat, was diesem fehlt, und so fort ins Unendliche, und in der unendlichen Zeit, wo die Zukunft herstellt, was in der Gegenwart verkümmert ist, und so fort ins Unendliche. Hier tötet der Regen die Pflanzen, hundert Stunden ent-

fernt ist er wohltätig und ersehnt: das tröstet über jenes Übel, aber es ist nicht ästhetisch, denn ein schönes Werk kann nicht so entfernte Landschaften zusammenfassen. Krankheit tötet ein schönes Kind, Lebensernst und Sammlung erwächst vielleicht daraus für leichtsinnige Eltern: aber damit kann der Maler, der das Kind darstellen sollte, nichts anfangen.

Als vorläufiger Wink über die Art, wie die Kunst den Zufall behandelt, mag hier eine Stelle des Aristoteles stehen, welche zwar Bedenken erregen mag, aber auch viel zu denken gibt (Poet., Cap. 9): „Wenn die Handlungen einander bedingen, wird mehr Bewunderung erregt, als wenn sie sich von selbst und aus Zufall ereignen. Denn auch unter den zufälligen Begebenheiten scheinen diejenigen am bewundernswürdigsten, welche wie aus Absicht geschehen zu sein scheinen; z. B. die Bildsäule des Mitys in Argos erschlug den, welcher die Ursache seines Todes gewesen war, indem sie auf ihn fiel, während er sie beschaute."

§ 53

Da nun aber das Schöne nach § 13 und 30 die reine Wirklichkeit der Idee in einem begrenzten, daher überschaulichen einzelnen Wesen fordert, so folgt, daß diese Aufhebung dieser Form der Zufälligkeit in der unendlichen Ausdehnung und dem unendlichen Fortgange nicht genügt, sondern etwas geschehen muß, wodurch der Schein einer Zusammenziehung dieses unendlichen Flusses auf einen Punkt erzeugt wird. Das Schöne kann nunmehr bestimmt werden als eine Vorausnahme des vollkommenen Lebens oder des höchsten Guts durch einen Schein. Das weitere System hat die Aufgabe, darzutun, wodurch dieser Schein zustande kommt; möglich aber ist er nur, wenn, was durch ihn als Vorgang im Einzelnen dargestellt oder vorausgenommen wird, im unendlichen Ganzen wirklich ist, und gefordert ist er durch den in § 12 aufgestellten Grundbegriff.

In der Anmerkung braucht, da kein Grund ist, hier zu spannen und zu überraschen wie in einem Roman, nicht verschwiegen zu werden, daß

dieser Akt die Tat der Phantasie ist. Sie sistiert den unendlichen Fluß und drängt ihn auf einen Punkt zusammen, bannt ihn in die Einzelheit und vollzieht so die große Antizipation, durch welche je auf einem bestimmten Punkte vollendet erscheint, was nie und immer, nirgends und überall sich vollendet. Sie dividiert das Unendliche der Vielheit mit der Einfachheit des Geistes (vgl. hiezu Lessing Hamb. Dramat., Abschn. 79, von den Worten: Man sage nicht usw. Kant aber ist es, der die Idee der Phantasie als einer verhüllten Division zuerst eigentlich ausgesprochen hat. Kr. d. ästh. Urteilskr. § 17. Dies wird an seinem Orte entwickelt werden). Allein das Rätsel der Phantasie kann nicht gefunden werden, wenn nicht zuerst metaphysisch entwickelt ist, wie hinter ihrem Schein eine Wahrheit liegt, wie im großen Ganzen sich allerdings verwirklicht, was sie als Einzelnes vorzaubert, — oder: das Urbild kann durch die Phantasie nicht in Eins zusammengezogen werden, wenn es nicht außer ihr im unendlichen Ganzen wirklich ist und zwischen den Dingen schwebend sich unabsehlich hindurchzieht. Die Phantasie schaut diesen schwebenden Geist, wie ein geistreicher Leser zwischen den Linien liest. Dieser objektive Grund der Möglichkeit der Phantasie ist nun, nachdem er § 10 und 13 als Thesis aufgestellt war, entwickelt, es ist dargestellt, warum das Schöne nicht leerer Schein, sondern Erscheinung ist; wir wissen, was das Schöne leistet, und warum dies überhaupt geleistet werden kann; aber die Kraft, wodurch es geleistet wird, haben wir noch zu suchen, und zwar, wie sich zeigen wird, auf einem weiten Wege.

§ 54

Da nun die Wirkung dieses Akts darin bestehen muß, daß das Individuum jedem Zusammenhange entnommen erscheint, welcher die reine Gegenwart der Idee in ihm trübte, so darf die Gestalt desselben nicht nach ihrer inneren Mischung und Struktur, sondern nur nach der Totalwirkung derselben, wie sie auf der Oberfläche erscheint, in Betracht kommen: nur diese, vom Durchmesser abgelöst, nur der Aufriß, nicht der Durchschnitt. Es kommt nur darauf an, wie der Körper aussieht, er ist umgewandelt in reinen Schein. Solange nämlich diese Ablösung

der auf der Oberfläche hervortretenden Gesamtwirkung von den sie bedingenden Teilen der inneren Zusammensetzung nicht vorgenommen, sondern der Körper als ein Zerlegbares betrachtet oder wirklich zerlegt wird, so fällt er teils unter den Begriff der Zweckmäßigkeit, also einer abstrakten Kategorie (§ 16. 23), teils als empirischer Stoff in den Zusammenhang der trübenden Zufälligkeit. Durch diesen Schein verewigt das Schöne erst wahrhaft seinen Gegenstand.

Über dieses wichtige Moment vgl. die Schrift des Verf.: Über das Erhabene und Komische, ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen. Auch Weiße hat dasselbe ausgesprochen (Ästh. § 17. 18), aber nicht genug hervorgehoben. Was unter diesem reinen Scheine verstanden sei, zeigen am besten zwei Stellen aus Goethe, die eine in Dichtung und Wahrheit, wie ihm die Werkstätte des Schusters zu Dresden als ein Bild von Ostade, die andere in der italienischen Reise, wie ihm die Lagune mit der Gondel ganz als venezianisches Gemälde erscheint. Es ist dies zwar Betrachtung von dem Standpunkt einer bestimmten Kunst, aber wesentlich diese Abstraktion vom Stoffartigen im Gegenstande, welche auch ohne jenen Standpunkt einer bestimmten Kunstschule oder der Kunst überhaupt vollzogen werden kann. Übrigens spricht Goethe das Gesetz selbst in seinem Begriffe aus in s. Anm. zu Diderots Versuch über die Malerei (Werke, Bd. 36. S. 217. 233). Hogarth sucht in der Einl. s. Analysis of beauty einen Begriff von der reinen Form zu geben, indem er jeden Gegenstand so zu betrachten auffordert, „als ob alles, was inwendig darinnen ist, so rein herausgenommen sei, daß nichts übrigbleibt als eine dünne Schale, die man sich aus reinen Linien gebildet vorstellen muß und deren innere und äußere Fläche natürlich ganz gleich ist". Dann macht er einen Vorschlag, durch einen wächsernen Rumpf Drähte zu stecken, deren frei hervorstehender Teil anders gefärbt wird, als der, welcher innen steckt. Statt dessen hätte er nur das Punktieren der Bildhauer auseinandersetzen dürfen. Hogarth ist freilich diesen Betrachtungen nicht treu geblieben (vgl. § 36 2), sie sind aber höchst lehrreich. Man gehe vom Innern eines plastischen Körpers heraus auf allen Punkten dahin, wo der Körper aufhört: dies ist eben seine

Grenze, seine reine Form; sie ist nicht selbst etwas; der Grund, warum die Stoffe des Körpers auf allen Punkten ihre Raumerfüllung eben da abschließen, wo sie zu Ende ist, liegt im ganzen innern Bau, aber von diesem Grunde wird jetzt abstrahiert und nur die Wirkung, die reine Grenze aufgefaßt, welche selbst kein Stoff mehr ist. Handelt es sich nicht von einer einzelnen Gestalt oder Zusammenstellung mehrerer in ruhender Raumerfüllung, sondern von bewegter Handlung, worin ein sittlicher Gehalt erscheint (— auch dies reichere Ganze kann Individuum heißen —), so sind unter „innerer Mischung und Struktur" die Momente der Handlung, die Personen, wodurch sie repräsentiert sind, die einzelnen Umstände usw. zu verstehen: die Handlung erscheint ästhetisch nur, wenn diese einzelnen Bestandteile, durch deren Zusammenwirkung sie entsteht, nicht herausgenommen werden und für sich wirken, denn außer dieser Stelle im Ganzen sind sie bloßer Stoff. Nicht anders verhält es sich mit der Farbenwirkung. Es erscheint z. B. der menschliche Leib als ein von Blut durchströmter durch die Hautfärbung, und die größere oder geringere Wärme dieses lebendigen Blutschimmers ist wichtig, denn derselbe ist wesentlich zum Ausdruck des Temperaments, aber zugleich wird in der malerischen Auffassung vom Blut als einem besonderen Stoffe ebensosehr rein abstrahiert, denn durch diesen besondern Stoff verfällt der einzelne Körper teils der Verkümmerung und Aufreibung durch den Zufall, teils interessiert er nur den zerlegenden Physiologen. Hiemit ist an diesem Beispiel zugleich der allgemeine Grund dieser Reduktion des Körpers auf den Gesamtschein seiner Oberfläche angegeben. Er ist ein doppelter. Blickt man hinter die Oberfläche und zerlegt man, so erhält man die einzelnen Teile: diese *dienen* dem Ganzen, und hiemit ist man im Gebiete der bloßen *Zweckmäßigkeit*; nur wenn man das Ganze mit Einem Schlage betrachtet, so tritt die Wechselaufhebung von Zweck und Mittel, also die Idealität des Ganzen in Anschauung und Geist (vgl. § 16 und 23). Zerlegt man aber immer weiter, so bleibt am Ende der Stoff im engsten Sinne, sofern er nämlich nur die denkbar ärmste Form hat, und so heißt er gegenüber dem edlen organischen Gebilde roher Stoff. Diese teilweise oder ganze Zerlegung nimmt aber nicht nur die Wissenschaft für ihre geistigen Zwecke vor, sondern unbewußt auch die rohe, sinnliche Betrachtungsweise, welche sich auf den Bodensatz dieser Zerpflückung eines Ganzen durch Begierde oder

Abneigung bezogen fühlt. Davon mehr in der Lehre vom subjektiven Eindrucke des Schönen. So unendlich diese beiden Arten der Zerlegung verschieden sind, in ihrem Gegensatz gegen den ästhetischen Akt des reinen Genusses der Totalwirkung treffen sie, wie sich zeigen wird, zusammen. — Das Schöne ist wie die Basis eines Monuments, welches den Gegenstand der verewigenden Kunst aus dem Gedränge der gemeinen Verflechtung der Dinge emporhebt. Hier erhellt auch die idealisirende Kraft der Raumferne, der Zeitferne und des Todes.

Es wird leicht sein, das Gesagte vorläufig auch auf den Ton anzuwenden. Jeder Ton ist eine Vereinigung einzelner vibrierender Teile eines Stoffs zu einer Gesamtwirkung. Hört man diese einzelnen Schwingungen und die Materie der erzitternden Fasern usw. heraus, so wird er stoffartig.

§ 55

1 Das Schöne ist daher reiner Schein in dem doppelten Sinne, daß in ihm bloß die vom Stoffe abgelöste Oberfläche wirkt, und daß in dieser ebendaher Alles das, wodurch die Gestalt dem Einflusse des störenden Zufalls verfällt, durch jene Zusammenziehung (§ 53) getilgt ist. Diese beiden Bedeutungen fassen sich in dem Begriff zusammen, daß das Schöne reines
2 Formwesen ist. Nicht die bestimmte Idee, welche in der Gestalt zum Ausdruck kommt, wird unter dem Stoffe verstanden: diese heißt nicht Stoff, sondern Inhalt; gerade sie ist es, welche aus der zu solcher Durchsichtigkeit geläuterten Gestalt hervorleuchtet und ihr, indem sie selbst nur eine Stufe der absoluten
3 Idee ist, die Bedeutung eines Weltalls gibt. Anderes als dies nun ist über die Vereinigung der durch die Gattung gegebenen Regel und der Individualität im Schönen (vgl. § 35—38) nicht festzustellen: jene ist das Gesetz, durch welches die störende Form des Zufalls (§ 52) ausgereinigt wird, diese umfließt die Regel mit der spielenden Linie der berechtigten Formen des Zufalls (§ 47—51), und beide befreien sich zur reinen Form, d. h.

der ganz zur Gestalt gewordenen Idee und der von allem bloßen Stoffe zum vollen Ausdruck der individualisierten Idee geläuterten Gestalt. Diese Einheit ist als eine dem Schönen spezifisch eigene wohl zu unterscheiden von dem allgemeinen Begriffe der Einheit im Mannigfaltigen (§ 36, 1); sie kann aber niemals in eine äußere Bestimmtheit eingezwängt werden (§ 36, 2).

1) Wie die Ablösung der Oberfläche von den in ihr zusammenwirkenden stoffartigen Mischungselementen zugleich eine Reinigung von allem ist, was nicht die Idee ausdrückt, dies erhellt z. B., wenn ich erwäge, daß der schönste Baum, wenn ich ihn mikroskopisch betrachtete, voll von Insekten gefunden würde. Diese Insekten nähren sich von seinen Säften, sie nötigen mich also, an die einzelnen Stoffe seiner Struktur zu denken, und so erscheint das Störende, die Schönheit Aufhebende in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Stoffartigen im Gegenstande. Die Ausscheidung jedes Stoffartigen, was nicht reiner Ausdruck der Idee ist, bezeichnet Hegel treffend, indem er sagt: die Kunst (die wir nur hier noch nicht als die Urheberin dieser Reinigung kennen) habe „das Erscheinende an allen Punkten seiner Oberfläche zum Auge umzuwandeln, welches der Sitz der Seele ist und den Geist zur Erscheinung bringt" (Ästh. 1, 197). Im Sinne dieser Ablösung der Oberfläche von der stoffartigen inneren Mischung und Struktur, welche zugleich Reinigung von allem ist, was an die Bedürftigkeit und Abhängigkeit vom störenden Zufall erinnert, heißt das Schöne reine Form. Dieser Begriff ist zuerst von Goethe und Schiller in seiner ganzen Bedeutung gefaßt und in unzähligen Wendungen ausgesprochen worden, von denen hier nur die eine angeführt werden mag: „Das Kunstgeheimnis des Meisters besteht darin, daß er den Stoff durch die Form vertilgt" (Über die ästh. Erz. d. Menschen, Br. 22).

2) Häufig genug ist nun aber dieser Begriff so mißverstanden worden, als sei der Inhalt gleichgültig, wenn nur die Form schön sei. Schon Baumgarten zieht aus der Unterscheidung des Inhalts und der Form den falschen Satz: possunt turpia pulcre cogitari, ut talia et pulcriora turpiter (Aesth. § 18), und er hat viele Nachfolger gefunden bis auf einen Menzel herab, der Goethe als Meister schöner

Form bei unsittlichem Gehalt verleumdet. Die Quelle solcher Schiefheiten ist vor allem in einer Verwirrung der Begriffe zu suchen. Stoff kann dreierlei bedeuten: erstens die Idee, die ein schönes Ganze durchdringt. Diese nennen wir, um der Verwirrung vorzubeugen, nicht Stoff, sondern Inhalt. Dieser Inhalt nun ist so wenig gleichgültig, daß, wie schon § 19,2 gesagt ist, von zwei Kunstwerken, welche in der Form gleich vollendet sind, entschieden dasjenige höher steht, dessen Inhalt eine höhere Stufe in dem Leben der absoluten Idee einnimmt. Die Idee soll ganz in Form übergehen und aufgehen, aber eben sie ist es, welche übergeht und aufgeht, und ihr Rang bleibt natürlich nach wie vor derselbe. Wo sie nicht in reine Form aufzugehen vermochte, da ist ein wahrhaft Schönes gar nicht entstanden, da ist von ihr so wenig als von der Form zu reden, und das Werk ist daher nichts neben einem wahrhaft schönen, das übrigens eine vergleichungsweise noch so arme Idee zum Inhalte haben mag. Ist aber die Übertragung in die reine Form darum mißlungen, weil die Idee schon an sich nicht wahre Idee, sondern abstrakter Begriff ist (§ 16), so ist dies ein anderer Fall, der nicht hieher gehört; man kann dann nicht sagen, die Idee wäre gut, aber die Form sei schlecht, die Idee selbst ist vielmehr ganz zu verwerfen, weil sie in Wahrheit keine ist. Unter den ästhetisch darstellbaren Ideen dagegen ist es ja immer die höhere, welche an sich schon und abgesehen von der Läuterung zur reinen Form ihr Individuum auch höher organisiert; eine Menschengestalt ist höher als eine Tiergestalt usw. Wird nun die Gestalt zur reinen Form, so ist doch gewiß die an sich höhere unter Voraussetzung gleichen Gelingens dieser Reinigung auch die ästhetisch höhere. Diese Frage hat aber noch zwei besondere Beziehungen: eine sittliche und eine geschichtliche. Hierüber kann vorläufig so viel gesagt werden: ein unsittlicher Inhalt ist ebensowenig wahrer Inhalt, als ein abstrakter Begriff. Zwar baut sich dieser gar keine individuelle Form, jener dagegen kann sich eine Form bilden, aber eine solche, die sich von selbst aufhebt, wovon sogleich mehr. Was das Geschichtliche betrifft, so ist an seinem Orte die Forderung aufzustellen, daß der Künstler zeitgemäße Ideen behandle. Eine Idee kann ihres Orts hoch stehen, aber eine Zeit nicht interessieren, wie z. B. Liebe und Freundschaft jetzt das von höheren Fragen in Anspruch genommene Gefühl der Zeit wenig beschäftigen. Dagegen können zeitgemäße Ideen sittlicher

Art darum zu mißraten sein, weil sie abgesehen von der Kunst noch keine konkrete Gestalt haben und daher zu den abstrakten Begriffen fallen, wie die politischen Ideen der Gegenwart. Aus diesem allem wird man hinreichend ersehen, daß es allerdings höchst notwendig ist, der Frage über die Kunst die Frage über den Inhalt (die sog. Stoffe) zugrund zu legen, wie wenig man immer verkennen mag, daß das Schöne ein reines Formwesen ist. Zweitens bedeutet Stoff: die Idee, wie sie irgendeinmal, abgesehen von der Kunst, Form angenommen hat; der Künstler findet diesen so weit schon geformten Stoff in der Erfahrung vor und wählt ihn zur Umbildung in die reine Form: eine Begebenheit, Sage usw. In diesem Sinne wird der Begriff des Stoffs auftreten im ersten Abschnitte des zweiten Teils unseres Systems. Drittens: Stoff heißt das Materielle, was auszuscheiden ist, der rohe Stoff (§ 54). Nach diesem als solchem darf im Schönen natürlich gar nicht weiter gefragt werden. Was nun die Form betrifft, so wird sich erst in der Lehre von der Kunst zeigen, daß sie selbst eine äußere und eine innere Seite hat; höchstens jene kann noch durch Schönheit täuschen, wenn der Inhalt schlecht (unsittlich) ist, niemals diese: was Strauß gegen Menzel treffend nachgewiesen hat (Streitschr. H. 1, S. 127).

3) Dies also ist die einzige Art, wie das Schöne als allgemeiner Begriff zu bestimmen ist. Es mag hier eine Stelle aus Hegels Ästh. Platz finden, welche zwar das Schöne schon als Ideal bestimmt, während wir noch voraussetzen, daß der Schein, als finde es sich auch außer der Ideal-schaffenden Tätigkeit vor, Grund haben könne: „Das Ideal setzt seinen Fuß in die Sinnlichkeit und deren Naturgestalt hinein, doch zieht ihn wie das Bereich des Äußern zugleich zu sich zurück" (Teil 1, S. 201).

§ 56

Wenn demnach das Wesen des Schönen reine Form und diese nichts Anderes ist als die allgemeine Harmonie der Idee mit der Wirklichkeit, aber nicht in ihrer Allgemeinheit, sondern zur vollendeten Erscheinung heraustretend im Einzelnen, so erhellt nunmehr der wesentliche Unterschied in der Einheit (§ 22) des

Schönen und Guten. Das Gute ist die Tätigkeit, welche jene Einheit als eine noch nicht vorhandene stets erst zu erarbeiten strebt, und ruht also auf der Voraussetzung des Gegensatzes zwischen der Idee und der Wirklichkeit. Auf diesem Standpunkte des Sollens (§ 2) kann, wiewohl auch jene Tätigkeit notwendig in Erscheinung tritt, nicht wie im Schönen danach gefragt werden, wie die Erscheinung aussehe, ja derselbe bringt nicht nur eine Gleichgültigkeit, sondern auch ein Mißtrauen dagegen mit sich, daß das Zufällige in der Individualität, wie es als wesentlich Berechtigtes in die schöne Form eingeht, dieses Recht genieße, ehe es wirklich durch den bearbeitenden Willen real umgebildet ist, und da diese vergeistigende Durcharbeitung unendliche Aufgabe bleibt, so ist dieses Mißtrauen ein beständiges. Das Ganze soll erst harmonisch werden und das Einzelne als solches darf diese Harmonie nicht in der reinen Form in Anspruch nehmen, als wäre sie vollendet.

Solger (Erwin, 1, 177): „Für die Tätigkeit des Willens, worin die Güte liegt, ist das Hervorgebrachte, insofern es Erscheinung für sich ist, gar nichts wert, sondern bloß sofern es die aus dem reinen göttlichen Begriff hervorgehende Handlung selbst nicht sowohl darstellt, als wirklich ist.“ Wirth (System der spekulativen Ethik S. 12 ff.) stellt die Sittlichkeit darum höher als die Kunst, weil sich in ihr der Geist als Wille in Wirklichkeit das erarbeitet, was ihm die Kunst durch Magie schenkt und weil diese Tätigkeit eine totale, auf die ganze widerstrebende empirische Realität gerichtete ist, während die Kunst die letztere je nur auf einem Punkte idealisiert. Das Erstere ist treffend ausgedrückt S. 13: „Fleisch und Blut nimmt so die Idee nicht an, wie das Ideal sie hinstellt. Das Empirische, die Notwendigkeit, sich in die Gegensätze des Willens und des Stoffs einzulassen und diesen zu bewältigen, wie die andere, sich in der strengen Ordnung der Gesetzlichkeit zu bewegen, — alles dies fällt fort für die Magie der schönen Phantasie, welche wie ein zauberischer Gott dem Geiste eine fertige Welt, der Form eine fließende Materie als ihre leichte Gegenwart leiht.“ Die Sittlichkeit hat allerdings einen herbe-

ren, darum tieferen und einen breiteren, ja unendlich breiten Kampf. Allein dieser Kampf wird ebendarum niemals fertig, und weil er niemals fertig ist, so ist die Schönheit gefordert, welche das, was nie und immer fertig ist, d. h. was immer erst fertig wird, als wirklich schon Fertiges in ihrem Scheine hinstellt. Dieser Schein ist als absolute Vollendung im Einzelnen nur Schein, aber in ihm erscheint das ewige Sichvollenden, was eine Wahrheit ist. Die Schönheit wartet nicht, bis die Sittlichkeit fertig ist, darum wird ihr freilich die Arbeit leicht, oder richtiger, sie hat in dem Sinne, in welchem der sittliche Wille sie hat, gar keine Arbeit, keinen Kampf; die Arbeit, welche sie braucht, um dies Arbeitslose darzustellen, hat zwar auch ihre Herbe, gehört aber nicht hieher. Dies Mühelose setzt also jenes Mühevolle voraus, steht über ihm. Nur wenn subjektiv der falsche Standpunkt eingenommen würde, das Schöne zu preisen, als erspare es den schweren realen Kampf des Guten, dies wäre verwerflich. Es ist dies der Standpunkt des Schöngeists, der insbesondere in der eigenen Persönlichkeit die ungebundene Natur des Schönen darzustellen eilt, ehe er dem bindenden Gesetze des Guten zu gehorchen verstand. In wissenschaftlichem Zusammenhang kann aber nicht davon die Rede sein, daß eine Veranlassung wäre, die vorausgesetzte Sphäre darum als eine überflüssige anzusehen, weil eine höhere über sie tritt. Auch haben alle wahrhaft großen Künstlernaturen einfach und menschlich dem Guten gedient und selbst in ihrem ästhetischen Hervorbringen sich zwar billig mit den reinen Formprinzipien beschäftigt, im Grunde des Herzens aber meinten sie nur den großen Forderungen eines großen Gehalts zu folgen und waren sich nicht einmal bewußt, daß er in ihren Händen aufhörte, bloßer Gehalt zu sein. Die großen alten Dichter setzen, unbewußt über das Gesetz ihres eigenen Tuns, den Wert ihrer Werke in sittliche Erhebung. Die Sittlichkeit ist ferner als realer Kampf totaler, aber der kleine Punkt, in welchen die Schönheit das vollendete Ganze zaubert, ist ein Weltall und zieht die extensiv unendliche Tätigkeit des Guten intensiv in Eins zusammen. Wirth führt am Schlusse die Schönheit in die Sittlichkeit selbst ein als ihre höchste Vollendung, das „System der schönen Sittlichkeit" bildet den Gipfel seiner Ethik, und so behauptet er, die Sittlichkeit setze das schöne Element zu einer bloßen Potenz ihrer selbst herab (S. 14). Allein zuerst ist zu erwägen, daß die Welt der Sittlichkeit

als Stoff (Inhalt) in die Schönheit eingeht; dies ist das Hauptverhältnis, und die Sphäre, welcher die andere zum Stoff wird, steht höher, also in der Rangordnung weiter vorwärts. Wirklich ist es gerade das Bewußtsein, daß in der Welt der Sittlichkeit ein niemals überwundener Rest bleibt, was den Geist eben von da hinaufführt in die Sphäre des Absoluten, wo er diesen letzten Rest als gehoben anschaut. Der Geist kommt, sozusagen, müde von dem Kampfe des Willens im Reich des Absoluten an, wo er die unendliche Versöhnung sich gibt. Wenn nun aber allerdings auch der sittliche Geist die Schönheit in sich aufnimmt, wiewohl nur als Zugabe der Arbeit, als eine festliche Vorausnahme ihrer Vollendung, durch welche er zu erneuerter Arbeit seines Werktags sich stärkt, so ist dies nicht ein Herabsetzen des schönen Elements zum bloßen Momente, sondern es ist das Hinaufstreben des sittlichen Elements in das Leben der Schönheit. Dieser Punkt wird im folgenden noch besonders aufgefaßt werden.

§ 57

Hiemit scheint eine negative Sittenlehre vorausgesetzt. Die wahre Sittenlehre ist jedoch positiv, sie geht von der unmittelbaren Einheit des reinen Willens und des Triebes, der Unschuld, aus, zeigt die Notwendigkeit ihrer Auflösung und des sittlichen Kampfes auf und begreift diesen als die notwendige Bewegung, wodurch der Geist seiner sinnlichen Bestimmtheit die Natur der Unfreiheit abstreifen und sie zum Organe des reinen Willens umbilden soll: Pflicht. Sie stellt endlich die Verwirklichung dieser Aufgabe als Ziel auf, worin die Welt der Triebe als durchdrungen vom Geiste, der Geist als durch sie erfüllt und sich selbst in ihr als seiner Welt genießend gesetzt ist: Tugend und höchstes Gut.

Alle Ethik, da sie wesentlich auf dem Standpunkte des Sollens steht, ist dualistisch; allein der Dualismus muß auf dem Standpunkte des Monismus als seiner metaphysischen Basis stehen. Nur die Ethik, welche doppelt dualistisch ist, d. h. den Dualismus auch zur meta-

physischen Grundlage hat, setzt den Gegensatz, den sie als einen durch den Willen zu lösenden darstellt, im Widerspruche mit sich selbst als absoluten. Es ist zwar der Ethik wesentlich, den Gegensatz in keinem Momente als gelöst anzusehen, allein die unendliche Tätigkeit selbst ist zu begreifen als das stets neu beginnende Werk der Lösung. Kant hatte den Dualismus fixiert, Schiller strebt darüber hinaus, Schelling stellt seinen Widerspruch in genialen Blicken dar, Hegel löst ihn in der Phänomenologie in reine Ironie auf. Die Ästhetik hat dies nicht weiter zu entwickeln; es genügt für ihren Zweck, die drei Hauptmomente aller Ethik hervorzuheben.

§ 58

Diese positive Ethik wird auch die Individualität im Recht ihrer Eigentümlichkeit und Begrenzung nicht versäumen als Moment in sich aufzunehmen und diese drei Formen durchzuführen; ja sie wird das Schöne selbst als Pflicht des Geistes gegen seine Erscheinung in ihren Kreis ziehen. Allein der ganze Standpunkt bleibt dennoch von dem des selbständigen Schönen völlig verschieden. Wie bestimmt der sittlichen Betrachtung die Einheit der Gegensätze zugrund gelegt sein und in der ersten und dritten jener drei Formen hervortreten mag, die ganze Ethik stellt sich doch gegenüber der ganzen Wirklichkeit auf den Standpunkt der zweiten, d. h. der Pflicht oder des Sollens; sie sieht in der Unschuld schon die Entzweiung und Schuld, in der Versöhnung neue Entzweiung und Schuld voraus; sie erkennt die Individualität als berechtigt an, faßt aber auch die gerechte Selbstbegrenzung aus dem Gesichtspunkte der Pflicht und ebenso die schöne Selbstdarstellung der Persönlichkeit.

Hieraus folgt bereits, daß und warum die Tendenz nicht in die Kunst gehört. Sie zieht die dargestellte Wirklichkeit in die Unruhe des ethischen Standpunkts. Die Kritik ist aber in diesem Punkte sehr verworren und pflegt zwischen einem sittlichen Gehalte, der im Sinne der Tendenz und einem solchen, der nicht im Sinne der Tendenz den

Mittelpunkt eines Kunstwerks bildet, nicht gehörig zu unterscheiden. Die ganze Frage gehört aber in die Lehre von der Kunst.

§ 59

1 Der ästhetische Standpunkt kennt und unterscheidet eben-
falls jene drei Formen. Das Schöne umfaßt ein Gebiet kampf-
loser Zustände, worin die Sinnlichkeit in edler Unschuld sich frei
ergehen darf; es wird diese Sphäre durchbrechen und den in
§ 50 angedeuteten sittlichen Kampf in sich aufnehmen, es wird
den Kampf lösen und in die ursprüngliche Harmonie zurück-
2 kehren. Allein wenn im Guten die zweite, so ist es im Schönen
die erste und dritte dieser drei Formen, welche den ganzen Stand-
punkt bestimmt. Wo das Gute erst anlangen soll, da ist das
Schöne von Anfang an. Indem es keine andere Sinnenwelt
kennt als eine mit dem Geist harmonische, daher jeden Inhalt
unmittelbar in der Form adäquater sinnlicher Erscheinung an-
schaut, so ist sein Zweck niemals, das Gute an sich, sondern immer,
selbst wenn es in kämpfender Form auftritt, dasselbe in rein ent-
sprechender sinnlicher Form zur Erscheinung zu bringen. Das
Gute ist Inhalt des Schönen, und zwar der würdigste, aber nur
wie es in der reinen Form aufgeht; es ist nicht lobenswert, weil
es gut, sondern weil es schön ist, und das Schlechte nicht tadelns-
3 wert, weil es schlecht, sondern weil es häßlich ist. Übrigens kann
sich mit dem Guten wie mit dem bloß Zweckmäßigen (§ 23) die
anhängende Schönheit verbinden.

1) Es kann bei dieser Vergleichung mit dem ethischen Standpunkte nicht vermieden werden, das Erhabene und Komische anzudeuten, denn dies sind eben die Formen, wodurch das Schöne den sittlichen Kampf in sich aufnimmt. Allein der Vorgriff ist um so zulässiger, da hier noch nicht als bewiesen vorausgesetzt ist, daß das Schöne diese Formen in seinem eigenen Interesse schafft, sondern nur vorläufig angenommen, daß es dem sittlichem Kampfe werde zu folgen vermögen

(vgl. Anm. zu § 50). Im jetzigen Zusammenhang ist zu sagen, die Harmonie bleibe trotzdem, daß dieser Kampf als Inhalt in das Schöne eingeht; hingegen da, wo das Schöne selbst den Übergang in diese streitenden Formen fordert, wird der Übergang ein ganz anderer sein. Aber auch dies kann vorläufig gesagt werden, daß nichts sicherer den Unterschied des Schönen vom Guten beweist als der Übergang des Erhabenen ins Komische. Der spezifisch ethische Standpunkt kennt die Komik nicht, weil er nicht die Ruhe hat, das Reich der Zufälligkeit und des Eigensinns einmal als unschädlich und in seiner Willkür selbst als berechtigt zu erkennen. Allerdings wird ebendeswegen gefordert, daß er sich in die ästhetische Freiheit zu erheben wisse, und so darf es sogar als sittliche Aufgabe erscheinen, sich nicht gegen die Komik zu verschließen, aber dies ist Ergänzung der Ethik durch Hereinziehung einer Sphäre des absoluten Geistes, nämlich eben der ästhetischen.

2) Im Schönen kommt es bei allen drei Formen, die sein Gebiet mit dem ethischen gemein hat, darauf an, wie die Sache aussieht, denn der Standpunkt bleibt immer der des reinen Entsprechens zwischen dem Innern und Äußern. Das Gute ist im Schönen aufgehoben im Sinne von tollere und conservare: dasjenige an ihm, wodurch es ein Besonderes und von der Welt der Formen Verschiedenes ist, erlischt. Mit dem Guten verhält es sich im Schönen, wie mit dem Knochengerüste im lebendigen Körper. Dieses wird nicht für sich sichtbar, sondern nur, sofern es durch die Umgebung der weichen Teile hindurch erkennbar ist, welche allerdings an ihm Halt und Basis haben. Ist es leidend, so erscheinen auch diese unschön. Der Anatom zergliedert, nimmt als Osteolog das Knochengerüste heraus: so fragt der Moralist nicht nach der Oberfläche, sondern beurteilt den Gehalt für sich. Die Bemerkungen über Inhalt und Form § 55, 2 haben gelegentlich bereits auf diesen Punkt geführt, und in der dort erwähnten Stelle sagt Strauß, daß die innerliche Seite der Form, nämlich die Struktur, die Ökonomie eines Gedichts immer leiden werde, wenn der Inhalt unsittlich sei. „Sind die Wahlverwandtschaften Goethes ein giftiges Buch: nun so werden die Mißbildungen nicht fehlen, die ein so ungesundes Blut an dem Leibe der Dichtung hervortreiben muß" usw. „Ein wirklicher Verstoß gegen das Gesetz des Sittlichkeit beim Dichten wird immer zugleich als ein Verstoß gegen die Gesetze

der Schönheit erscheinen und sich nachweisen lassen" usw. Strauß vergißt nicht, die interessante Stelle aus einem Briefe Schillers anzuführen: „Ich bin überzeugt, daß jedes Kunstwerk nur sich selbst, d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf und keiner anderen Forderung unterworfen ist. Hingegen glaube ich auch festiglich, daß es gerade auf diesem Wege auch alle übrigen Forderungen mittelbar befriedigen muß, weil sich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflösen läßt. Der Dichter, der sich nur Schönheit zum Zwecke setzt, aber dieser heilig folgt, wird am Ende alle andern Rücksichten, die er zu vernachlässigen schien, ohne daß er es will und weiß, gleichsam zur Zugabe mit erreicht haben, da im Gegenteile der, der zwischen Schönheit und Moralität unstät flattert oder um beide buhlt, leicht es mit jeder verdirbt." Das beste Beispiel hievon ist Wieland, der gerade durch sein Hinüber- und Herüberschielen zwischen Tugend und Sinnlichkeit, indem er ebendarum beide abstrakt macht, frivol wird. Ganz im Sinne dieser Schillerschen Stelle wurde vom Verfasser anderswo gesagt: „trachtet am ersten nach dem Schönen, so wird euch das Gute von selbst zufallen", und man hat ihm dieses Wort verdreht, indem man meinte, es sei als Wahlspruch für das sittliche Leben aufgestellt, was das genaue Gegenteil des richtigen Sinnes ist. Es folgt aus diesen Sätzen von selbst, daß man einen Dichter oder Künstler noch nicht gelobt hat, wenn man gezeigt hat, daß er ein guter Mensch ist; nur gegenüber einer ganz verworrenen Kritik ist es nötig, solche Trivialitäten erst hervorzuheben.

Durch Plato ist die Frage angeregt worden, ob eine schöne Seele notwendig auch einen schönen Leib habe und eine häßliche einen häßlichen? So abstrakt darf aber gar nicht gefragt werden. Es kommt darauf an, was man unter schöner Seele verstehe. Versteht man darunter ein Gleichgewicht der sinnlichen und geistigen Kräfte, so wird sich dies, wie im Großen die südlichen Völker zeigen, in einem entsprechenden Ebenmaß der Formen des Körpers ausdrücken. Versteht man darunter den durch Kampf erworbenen Charakter, so setzt dieser eine widerstrebende Sinnlichkeit und die ihr entsprechenden gröberen Formen voraus; dagegen wird sich die errungene Harmonie in den geistig ausdrucksvollsten Teilen und ihrer Bewegung zeigen, wie dies im Großen bei den nördlichen Völkern der Fall ist. Die ganze Frage

verliert sich aber, wie schon diese Andeutungen zeigen, in das weite Gebiet fernerer notwendiger Unterscheidungen in der Ästhetik. Die Schönheit hat verschiedene Formen; der reine Gehalt an innerem sittlichem Wert ist in ihnen verschieden, wechselt aber auch ebendaher den Ort seiner Erscheinung auf der Oberfläche der Form. Ferner aber handelt es sich ja im Schönen nicht bloß von einer einzelnen Persönlichkeit; auch die großen sittlichen Mächte haben ihren Leib, aber nur in vielen Einzelnen und ihrer Tätigkeit. Hier nun kann wiederum der Gehalt an sich schon entweder mehr unmittelbar oder mehr innerlich und danach wird auch seine Erscheinung in diesem Leibe verschieden sein: da kommt also der Unterschied der Zeitalter in Betracht; eine naturwüchsige Bildung wird ein offeneres und greiflicheres Schauspiel darbieten als eine reflektierte Bildung. Endlich muß außer diesem allem erst der große Unterschied zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit zur Lösung jener Streitfrage in Erwägung kommen. — Für die Kunst aber wird aus dem Inhalt des gegenwärtigen Paragraphen ein Satz gefolgert werden müssen, der schon hier anzukündigen ist: da das Gute nur schön wird durch die Erscheinung, in die es ununterscheidbar aufgeht, so muß es seinen Leib an sich selbst haben und für den Künstler schon mitbringen, sonst entsteht, indem dieser den Gehalt für sich hat und dazu die Form erst sucht, notwendig eine Behandlung im unstatthaften Sinne der Tendenz. Daraus wird folgen, daß große sittliche Bewegungen, wenn sie der Künstler wahrhaft ästhetisch soll behandeln können, vergangen sein müssen.

3) Mit dem Guten verbindet sich anhängende Schönheit z. B. in der Kleidung, sofern sie (neben dem Bedürfnis zugleich) von dem sittlichen Zwecke der Schamhaftigkeit gefordert ist und nun der Schönheitssinn einen Überfluß hinzufügt. So hat in der Kunst alle tendenzmäßige und satirische Poesie zunächst einen sittlichen Zweck, und das Schöne ist beiläufig mit ihr verbunden.

§ 60

Daher tritt auch jede der drei unterschiedenen Formen des sittlichen Verhältnisses im Schönen anders auf als im Guten. Da das Mißtrauen gegen die Sinnlichkeit hier wegfällt, weil 1

die lebendige Gestalt dem Stoffartigen entrückt ist, so darf sich ungleich breiter und selbständiger die erste Form entfalten. Dies ist der Grund, warum das Schöne insbesondere über die dem gemeinen Leben vorgezeichneten Grenzen des Anstands und der
2 Scham erhaben ist. In der zweiten Form darf selbst der tiefste Widerspruch im Bunde mit allen Kräften der Erscheinung auftreten und freigesprochen von jedem moralischen Einschreiten stetig seinen Gipfel ersteigen, ohne Furcht, daß die Harmonie verloren gehe, denn alle Entzweiung spielt nur auf ihrem Grunde, und es kann nicht fehlen, daß sie als Resultat des Kampfes am Ende
3 hervorgehe. Bei der dritten Form jedoch als einer selbständigen zu verweilen hat das Schöne gerade darum, weil der Standpunkt derselben ganz der seinige ist, weniger Interesse, als das Gute.

1) Der Kreis der unschuldigen schönen Sinnlichkeit ist zwar durch die moderne Welt enger eingegrenzt, als im Altertum und Mittelalter, aber es ist darum nicht nötig, hier schon an die Epochen des Ideals zu erinnern, denn jede Zeit und Bildung muß der Welt der Schönheit einen solchen Kreis vorbehalten, wie er z. B. in den Römischen Elegien von Goethe gezogen ist. Das Leben selbst ist notwendig mißtrauisch und ungläubig, daß in der allgemeinen Verschlingung des Guten und Bösen ein Kreis von gewisser Breite sich abgrenzen lasse, wo die Sinnlichkeit, selbst die edlere und vom Gemüte durchdrungene, aber vom besorglichen Gesetz und der hütenden Sitte nicht anerkannte, sich frei entfalten könne, ohne die rohe Begierde zu entfesseln und gegebene sittliche Verhältnisse zu verletzen. Im Schönen aber als solchem ist mit dem Stoffartigen alles erloschen, was am Nackten und an der Sinnlichkeit die Begierde weckt; es ist in jener reinen Kühle untergegangen, die dem Schönen eigen ist. Was daher die Sage der Völker in eine besondere Zeit als ein Vergangenes legt, als paradiesischen Urzustand, das bleibt im Schönen Gegenwart. Daher ist es auch entbunden von derjenigen Scham, welche eine künstliche Bildung in die Gemüter gepflanzt hat. Vom ethischen Standpunkte muß die konventionelle Scham als ein Fortschritt der wahren menschlichen Natur behauptet werden; unsere wahre Natur ist Aus-

bildung aller Kräfte, und an eine solche ist in dem Zustande nicht zu denken, wo der Anblick des Nackten reizlose Gewohnheit ist. Dennoch hat diese Wahrheit auch auf ethischem Boden ihre Grenze, denn, um nur dies zu erwähnen, es gehört unbezweifelt zu den Übeln einer allzukünstlichen, naturwidrigen Bildung, daß die Phantasie durch die heimlichen Reize der Verhüllung zu sehr verdorben ist, um ohne Schaden die Enthüllung wenigstens nur da, wo sie erlaubt oder unvermeidlich ist, ertragen zu können. Ganz andere Gesetze aber hat hierin das Schöne. Treffliche Bemerkungen hierüber enthalten Schleiermachers vertraute Briefe über die Lucinde, besonders der Versuch über die Schamhaftigkeit, wiewohl freilich der Lucinde, einem schlechten Buche voll Absichtlichkeit, gerade jene keusche Entbindung von der Scham vielmehr fehlt. Die Feigenblätter, die man an nackten Statuen anbringt, sind ganz ein belehrendes Beispiel für die korrupte Scham. Michel Angelo, als er gehört, daß Daniel von Volterra im Auftrage des Papstes die Blößen an seinen Gestalten im Jüngsten Gerichte mit Lappen übermalt habe, sagte: Dite al papa, che questa è piccola facenda e che facilmente si può acconciare; che acconci egli il mondo, che le pitture si acconciano presto. Das Gegenteil der schönen Unschuld ist der verstohlene, durch das Gefühl des Verbotenen geschärfte Reiz der halben Enthüllung; darin eben besteht die Frivolität Wielandischer Darstellung. Es kann aber in einem ästhetischen Ganzen auch diese Form auftreten, wenn es nämlich eben die Bildung mit ihrer künstlichen Scham zum Schauplatze hat, sofern sie nur nicht als die wahre, sondern als eine Form unter anderen ironisch hingestellt wird; der bloß moralische Standpunkt wird jedoch auch dagegen ungerecht sein. — Von den Vorschriften der Scham sind die des Anstands zu unterscheiden als Verwahrungen nicht vor unzeitiger Weckung der Begierde, sondern vor Aufdeckung des abstoßend Schmutzigen und Rohen in der Natur. Auch hierin weicht das Schöne von der ethischen Gesetzgebung des wirklichen Lebens ab durch die Forderungen der Komik, wovon an seinem Orte zu handeln ist.

2) Die Einheit der Unschuld löst sich, und die Verirrung beginnt. Der moralische Standpunkt springt hier alsbald ein mit dem Ausspruch, daß dies nicht sein soll; der ästhetische ist kontemplativ und wartet ohne Furcht den Ablauf ab, wo das sittliche Gesetz sich herstellen wird, denn er kennt es nicht nur als stetes Sollen, sondern

hält fest, daß die Wirklichkeit gar nicht aus ihm heraus kann, sondern durch die Empörung gegen dasselbe es selbst vollstreckt. Aber auch unterwegs und abgesehen vom Ende darf im Schönen niemals weder die Auflehnung gegen das Gute als gemeine Natur, als bloße Häßlichkeit erscheinen, sondern nur als volles Leben, in welchem die Kräfte des Guten in ihrer Verkehrung selbst fortwirken, noch der Kampf für das Gute als abstrakter Wille ohne Natur und Leidenschaft. Davon weiß zwar die Ethik auch, aber sie hat im Ernste des Kampfes nicht Zeit, von ihrem Wissen die Anwendung zu machen, daß ebendarum der Kampf selbst schön aussehen muß, was eben das Wesen des Schönen fordert. Die Ethik wird im gemeinsten Verbrecher einen Rest des Guten finden und seine Besserung daran knüpfen; das Schöne aber kann einen solchen in seiner Gedrücktheit nicht einführen, weil dieser Funke zu schwach ist, um aus dem Äußern hervorzuleuchten; wenn dagegen im Schönen ein Verbrecher auftritt, der mit gewaltigeren Kräften ausgestattet grausende Bewunderung einflößt, so fürchtet der bloß ethische Standpunkt, es werde dadurch die Verkehrtheit dieser Kräfte außer Augen gelassen. Kämpft der gute Wille gegen die Verirrung, so ist der Ethik nicht unbekannt, daß das Feuer der Natur ihm zu Hilfe kommen muß, aber sie beschäftigt sich nicht damit, daß ebendarum sein Tun auch nach außen ein schönes Schauspiel gewähren muß, denn sie sieht nur auf die Sache, nicht auf den Schein.

3) Dantes Paradies, Natalie im Wilh. Meister haben zu wenig Schatten. Die sittliche Harmonie als Resultat interessiert gerade darum im Schönen weniger als im Guten, weil sie dort unverlierbar durch das Ganze schwebt, während sie hier als Ziel ausdrücklich gesucht und hingestellt wird. Das Schöne verweilt nicht dabei als einer besonderen, bleibenden Form; der Standpunkt des Guten beschreibt ausführlich das Ideal der Tugend und das höchste Gut, gerade weil er die Vollendung, obzwar metaphysisch ihres ewigen Sieges gewiß, von dem ethischen Grundbegriffe der Tätigkeit aus als stetes Ziel des Strebens in deutlichen Zügen hinstellen muß.

§ 61

Nunmehr findet auch der Unterschied der Schönheit von der Religion (vgl. § 26) seine Erledigung. Die Formgebung,

welche die absolute Idee durch die Religion erhält (§ 24. 25. 27), ist in dieser wesentlich anders bestimmt als im Schönen. In der Religion als der ersten Sphäre des absoluten Geistes erlöschen die Gegensätze der Endlichkeit, aus denen der Geist herkommt, zur unterschiedslosen Unmittelbarkeit des Gefühls. Das Ich versenkt sich in das schlechthin Allgemeine. Dieses sich Versenken ist eine Bewegung, und als solche setzt es eine Unterscheidung voraus zwischen dem, was sich, und zwischen dem, wohin es sich versenkt. Jenes ist das Ich, das sich müde fühlt der Wirklichkeit, deren Einheit in der Idee es verloren, und des Eigenwillens, zu dem es sich als einer falschen Einheit bestimmt hat; dieses ist das Leben der Idee als das schlechthin Eine und Allgemeine, in welches das Ich mit Vertilgung des Eigenwillens als in seine Wahrheit eingehen soll. Da nun das Gefühl unterscheidungslos ist, so ist ihm das Allgemeine, in das es sich versenken soll, ein dunkler Abgrund. Allein das Gefühl ist das fühlende Ich selbst, untrennbar Eins mit ihm, und so zeichnet sich dieses, unfähig, sich unmittelbar zu erheben in das vernünftige Denken, wodurch die zweite Seite als konkrete Einheit und Allgemeinheit begriffen würde, in jenen Abgrund hinein und findet sich hier, wo es sich vielmehr opfern wollte, als einzelne Gestalt wieder. Dies ist die Vorstellung. Dennoch ist dieses Hinüberzeichnen nur vorgenommen um jener Bewegung willen, worin das Ich sich aufzulösen sehnt, und schwebt daher nur in unbestimmtem Umriß über dem Gefühl als dem die ganze Bewegung Bestimmenden. Die Vorstellung ist daher unselbständig, ein bloßes Vehikel für dieses, und leidet der Schönheit gegenüber an folgenden wesentlichen Mängeln.

Hegel hat das Gefühl als erste Form der Religion ganz oberflächlich untersucht, weil er meinte, nur die Frage liege zur Prüfung vor, ob dasselbe Erkenntnisgrund des Inhalts der Religion sei. Schleiermacher dagegen hat zwar erkannt, daß das Gefühl das den

ganzen Charakter der Religion Bestimmende ist und bleibt, aber verkannt, daß, um eine Glaubenslehre zu konstruieren, erst der Übergang des Gefühls in die Vorstellung, wiewohl das Gefühl das Element bleibt, einzuführen ist. Der wahre Beweis, daß dieses das Element ist, liegt auf dem Punkte des Übergangs vom gegensätzlich bestimmten, zunächst vom objektiven oder praktischen Geiste. Der Geist hat sich ohne schließliche Versöhnung im Wirklichen umgetrieben; der Staat, die Gesellschaft, das Weltleben ist Wirklichkeit der Idee, aber im Gedränge selbst geht dem Geiste die Einheit der realen Gegensätze in der Idee als ihrem Grunde verloren, er spannt sich zwischen ihnen zur falschen Einheit des Eigenwillens. Er bekommt aber auch das Unglück und den Schmerz dieser Endlichkeit in der Erfahrung unmittelbar zu fühlen. Die erste Erhebung aus dieser Enge, dieser Unseligkeit kann, weil der Grund ihrer Notwendigkeit eben in dem Gegensätzlichen und Geteilten liegt, nur in der Form des Ungeteilten, Unterschiedslosen, des Gefühls vor sich gehen. Die Religion ist ein Heimweh des Geistes nach seiner Wahrheit. Schon dadurch ist die Transzendenz in der Religion bedingt. Das Gemüt, das eben von dem Überdrusse an der Welt herkommt, kann sich das Vollkommene nur als ein Jenseitiges vorstellen. Hegel meint (Relig.-Philos., Teil 1, S. 66 ff.), es handle sich hier vom Gefühl überhaupt, und bringt vor, jeder Inhalt könne in dieser Form auftreten. Allein es ist hier nicht die Rede vom Gefühl überhaupt, sondern vom Gefühl mit einem bestimmten Inhalt; denn darauf ist zu sehen, wo der Geist herkommt bei dem Eintritte in die Religion. Er kommt von dem blinden Gedränge der Welt, er ist spezifisch erfüllt mit dem Gefühle der Nichtigkeit des Wirklichen, das er im Kampfe der Zwecke nicht als Wirklichkeit der Idee, also nicht als wahre Wirklichkeit zu verstehen, zu überschauen vermochte. Es ist Gefühl des Ewigen, Urgefühl. Hierauf aber ist allerdings festzuhalten, daß das Gefühl unterscheidungslos ist, daß es sein Objekt nicht nennen kann. Die Gegensätze der Idee als Wirklichkeit werden eben jetzt als nichtig gefühlt aus dem genannten Grunde, und die Einheit, worin sie ihre Wahrheit haben, erscheint ebendaher als leer, als Abgrund. Bei dieser Objektlosigkeit kann es aber wiederum nicht bleiben, denn die Bewegung des Gemüts muß ein Wohin vor sich sehen. Könnte nun das müde Subjekt mit dem ersten Schritte in die wahrhaft objektbestimmende Tätigkeit, in das reine Denken übergehen, so würde

es seinem Gegenstand dadurch Erfüllung geben, daß es die Wirklichkeit als Wirklichkeit der Idee, die Idee als vernünftige Totalität begriffe; dann würde es auch begreifen, daß die wahre Versöhnung mit der Welt und die wahre Befreiung vom Eigenwillen eben in der Welt selbst, wenn man sie recht versteht, in der Schule des Lebens und der Bildung zu suchen ist. Allein bis dahin hat das Gefühl noch einen weiten Weg vor sich. Es ist nur erst einer schwachen und unklaren Objektbestimmung fähig. Es soll jenen Abgrund erfüllen, bestimmen. Was hat es dazu? Die Welt liegt im Nebel hinter ihm; das fühlende Subjekt hat nur sich selbst, denn das Gefühl fällt mit dem fühlenden Subjekte trennungslos zusammen. Es nimmt also sich selbst und zeichnet sein Bild hinüber in das Dunkel des Abgrunds. Dies ist ein Widerspruch: es wollte sich entfliehen und trifft sich wieder an. Es wollte seinen Eigenwillen opfern, aber dies Opfer kann wahrhaft nur die Erziehung und Schule der recht verstandenen Welt bewerkstelligen. Es trägt also auch seinen Eigenwillen, den es gerade brechen wollte, mit seinem Ebenbild in das Jenseits hinüber. Freilich zeichnet es mit vergrößernden Umrissen und behauptet seine verklärte Gestalt als absolute Gestalt und als die höchste Liebe; aber es täuscht sich, denn wo es irgend Ernst wird, beruft es sich für all seinen bösen Willen und seine Grausamkeit auf seinen Gott und macht so sich selbst zu seiner eigenen Autorität. Dies Hinüberzeichnen ist es, was Hegel die Vorstellung nennt. Die Zeichnung ist aber schwach und zerfließend, denn das Gefühl bleibt das Bestimmende.

§ 62

Jede der zwei nun unterschiedenen Seiten ist wieder das Ganze. Das Ich, das sich zum schlechthin Allgemeinen bewegen soll, schließt dieses, aber als bloße Möglichkeit, in sich, und da es durch die Sphäre der wirklichen bestimmten Idee, weil es dieselbe noch nicht als die vernünftige totale Wirklichkeit des schlechthin Allgemeinen begreift, in der Entwicklung dieser Möglichkeit sich gestört fühlt, so verwirft es sie als eine Scheinwelt, sie wird als negativ gesetzt, das Ich soll sich vom sinnlichen Scheine lossagen. Die Seite des Allgemeinen aber enthält auch das Ich,

und zwar angeblich zunächst als ein versöhntes, indem das Ich seine Versöhnung als schon vollzogen in dasselbe hinüberträgt. Aber nicht ebenso wird das ganze Reich der bestimmten Idee in das schlechthin Allgemeine vorstellend hinübergetragen, sondern nur oberflächlich und mit Überspringung aller andern werden einzelne Momente der wirklichen Idee, und zwar insbesondere aus der Sphäre des selbstbewußten, sittlichen Lebens, in das Allgemeine hinübergetragen. Hieraus schafft die Vorstellung einen Kreis von überirdischen Gestalten, deren das Gefühl zum Anhalte für die versöhnende Bewegung von seiner Seite bedarf. Dieser Kreis ist unvollständig, weil nicht das ganze Leben der Idee in ihm zur Vorstellung kommt; ferner ist in den Gestalten dieses Kreises durch jene Art der Vorausnahme der Versöhnung das Wirkliche überhaupt und das Subjekt, sei es nun einfach seine Sinnlichkeit oder näher die Eigenheit seiner Individualität, welcher die Bejahung gilt, zwar positiv gesetzt, in allen Gestalten auf der Seite der gegenwärtigen Wirklichkeit aber ist es negativ gesetzt, von jener Verklärung ausgeschlossen und demselben Mißtrauen unterworfen, wie auf dem ethischen Standpunkte. Die Religion schafft eine Reihe bevorzugter Gestalten und schließt alle andern aus; sie ist im ästhetischem Sinne exklusiv, eine Aristokratie der Gestalt.

Der Inhalt dieses Paragraphen konnte aufgeführt werden, ohne einem späteren Abschnitte, wo die Religion in bestimmtem geschichtlichem Zusammenhange mit der ästhetischen Phantasie auftritt, zu sehr vorzugreifen. Die untersten Formen der Religion, welche das schlechthin Allgemeine unmittelbar mit einem sinnlichen Dinge ohne schöpferisch bildende Zutat der Vorstellung verwechseln, sind hier nicht berücksichtigt; man wird aber auch streng genommen gar keine Religion aufweisen können, welche bloß in dieser unmittelbaren Verwechslung bestände. Was gesagt ist, gilt von allen Hauptreligionen. Ein Blick auf die Kunst reicht hin, den Sinn der Sätze des Paragraphen zu erklären. Stoff der religiösen Kunst sind die Götter oder, im Christentum, Gott,

der Sohn und seine Wundergeschichte, Maria, die Engel, die Heiligen usw. Das wirkliche Reich der Natur- und Menschenwelt aber in der Fülle seiner Kräfte und Richtungen und in der unbefangenen Zufälligkeit seiner Individuen ist dadurch von der Kunst verdrängt und ausgeschlossen. Die Griechen trugen, wie alle Völker auf dem Standpunkte der Naturreligion, auch einzelne Kräfte der Natur (nicht alle, dies bringt eben das Unvollständige der Vorstellung mit sich) hinüber in das Allgemeine und schauten sie als Götter an: ebendarum aber war die wirkliche Natur von der Kunst ausgeschlossen, und sie kannten keine eigentliche Landschaftmalerei. Sie stellten sittliche Mächte (wieder nicht alle) als Götter vor: so waren die übergangenen Kreise des Lebens und der wirkliche einzelne Mensch der Darstellung eigentlich unwürdig. Heroen zwar wurden verherrlicht, von einzelnen Personen Statuen aufgestellt, aber sie waren dadurch göttlicher Ehre gewürdigt; die rein historische Darstellung aber konnte und durfte nicht aufkommen, das eigentliche Genre auch nicht. Es ist Anfang des Verfalls, wo diese Sphären beliebt werden. Im Christentum ist es nicht anders. Es sind einzelne Momente des vertieften sittlichen Lebens (auch hier nicht alle, sonst wäre das Jenseits kein Jenseits mehr und die Religion aufgelöst) hinübergetragen, aber die ganze Wirklichkeit, worin die weggelassenen Momente (Natur, Staat, alles sogenannte Weltliche) sich realisieren, ist dadurch ausgeschlossen; reine Geschichtsdarstellung, Genre und Landschaft kommen auch hier erst auf, wie dieses religiöse Ideal zusammenfällt. Zwar was die Individuen betrifft, so will das Christentum, daß allen geholfen werde, auch der gewöhnliche Mensch ist daher der Darstellung würdig; allein weil das Weltliche verworfen ist, sind in Wahrheit doch nur die Wenigen der Darstellung durch die höhere, die eigentliche, d. h. die heilige Kunst wert, die durch besondere Askese heilig geworden sind. Dieser Charakter der Ausschließung geht durch Alles: die Priester sind Übermenschen, die Andern haben keine geistige Persönlichkeit; die politische Persönlichkeit wird im Adel angeschaut, und die Andern sind ebendadurch davon ausgeschlossen; man bewundert die Pracht des Monarchen und vergißt, daß man sie selbst gezahlt hat. Nun sind freilich in den bevorzugten Gestalten, welche der Darstellung allein wahrhaft würdig sind, im Grunde alle wirklichen Subjekte vertreten, und alle Schönheit ist ja eigentlich ein Vertreten aller übrigen Individuen einer Gattung durch Ein voll-

kommenes oder mehrere; allein jenes Vertreten in der durch Religion bestimmten Schönheit ist ein anderes als das in der reinen. In der mythischen Kunst der Griechen ist zwar die Sinnlichkeit eine Bejahung, aber die unendliche Eigenheit der Individualität nicht; die Menschengestalt ist um den Preis ungetrübter Einheit der sittlichen Bedeutung mit der ganzen Fülle der schönen Sinnlichkeit zur Darstellung zugelassen, allein dabei hat der geschichtliche, wirkliche Mensch das bloße Zusehen, weil die Grenze der individuellen Abweichung von der Linie der Gattungsregel so eng gezogen ist, daß er als profanes Wesen, wenn nicht erst mythische Vorstellung, Sage usw. ihn verklärt haben, sich von jenem Himmel durch die tiefste Kluft getrennt sieht. Im Christentum dagegen hat auch die wirkliche Gestalt in der willkürlicher abweichenden Eigenheit ihrer Individualität Geltung; allein, wie schon gesagt, die Bedingung des Eintritts in den vornehmen Kreis der höchsten Gestalten ist nun der Ausdruck unendlicher Askese, und da sich zu diesem nur Wenige erheben und auch diese nur mit Hilfe der verklärenden Sage, so sind auch hier alle Übrigen in den profanen Vorhof verstoßen. Die Religion ist eine Vorausnahme (§ 53), wie das Schöne, aber eine durchaus unvollständige.

§ 63

In dem Grade aber, in welchem die Religion sich zur Religion des Geistes erhebt, im Grunde jedoch schon auf dem Standpunkte der Naturreligion, wird selbst in der Gestalt, welche die religiöse Vorstellung sich bildet, die Sinnlichkeit negativ gesetzt und ihre Verklärung daher vielmehr eine Verzehrung. Das anbetende Subjekt stellt sich eine düstere und abweisende Gestalt gegenüber, denn ihr Anblick soll ihm die Forderung der Entsagung vergegenwärtigen, aber durch den Widerspruch, der in jenem Hinüberzeichnen liegt (§ 61), ist es vielmehr die ganze Härte des Eigenwillens im zeichnenden Subjekte selbst, die aus ihren unerbittlichen Zügen spricht. Jene bejahende Verklärung (§ 62) ist also vielmehr bereits ein Werk der Schönheit, welche als eine fremde, das ganze Verhältnis verändernde Macht in die Religion

eingedrungen ist, und diese hat in jener, indem sie unendlich durch sie gefördert scheint, ja den Unterschied ihres Standpunkts von dem ihm beigemischten Ästhetischen gar nicht bemerkt, vielmehr ihren Feind in sich aufgenommen. Je inniger sie sich verbinden, desto mehr trennen sie sich, der Moment ihrer höchsten Vereinigung ist der Moment ihres völligen Bruchs.

In jeder Religion ist das negative Moment der Entsagung stärker, als das positive der Versöhnung; wird der volle Umfang des Lebens in die Versöhnung aufgenommen, so ist das spezifisch Religiöse durchbrochen und die vernünftige, totale, sittliche Bildung an ihre Stelle getreten. Auch der griechische Gott ist in der echt religiösen ursprünglichen Vorstellung düster erhaben, kommt dem wirklichen, anbetenden Selbst nicht entgegen, sondern weist es streng in sich zurück. Dies ist der eine Grund zur Erklärung von zwei bekannten griechischen Äußerungen, deren eine von Äschylos berichtet wird, die andere im Pausanias sich findet, daß die strengen, einfachen und düsteren Götterbilder aus der ältesten Zeit göttlicher seien als die neueren schönen. Den anderen Grund werden wir später finden. Im Christentum, wo der Bruch mit der Sinnlichkeit den Grundcharakter bildet, leuchtet es von selbst ein, daß das Ideal diesen negativen Zug in seiner ganzen Stärke tragen muß; er trat auch in den alten christlichen Bildern (der byzantinischen Malerei besonders) in abweisender Herbe hervor. Alle Götter sind eigentlich und ursprünglich furchtbar; das anbetende Subjekt scheint sich und seine Weltlust in ihnen als verdammt und verworfen hinzustellen, und zunächst ist es auch wirklich so. Allein alle Götter sind auch launisch, grausam, böse. Zu welchem Kindereigensinn und welcher blutigen Entsetzlichkeit selbst die griechischen Götter von der schönsten Heiterkeit und Milde übergehen, bedarf keiner Darstellung; aber auch der Monotheismus hat von seiner Gründung im Judentum an unendliche Reihen von Verbrechen und Schlächtereien seinem Gotte als Geheiß und Auftrag zugeschoben. Es ist leicht sagen, dies sei Mißbrauch. Der Gott ist kein Erfahrungswesen; wir wissen von ihm eben nur dies, was das ihn anbetende Bewußtsein von ihm aussagt, und noch jetzt sind es ebendiejenigen, die sich des echten Bewußtseins rühmen, welche in Bildern des Zorns, der Rache, der grim-

migen Ausschließung ihren Gott zu bezeichnen pflegen. Der innere Grund dieses Göttercharakters ist im Paragraphen und in der Anm. zu § 61 genannt. Wo nun die Fülle und Lieblichkeit des Schönen in die Götterwelt einzudringen anfängt, da ist bereits, ohne daß man es weiß, das spezifisch Ästhetische tätig. Die Griechen zwar kamen bald zum Bewußtsein, daß ihnen die Dichter ihre Götter gegeben, doch ohne die Konsequenz zu ziehen. Was nun den inneren Widerspruch betrifft, der durch die Fortbildung des schönen Elements in die Religion eindringt, so verweisen wir auf das Werk des Verfassers Kritische Gänge, Bd. 1, 183—187.

§ 64

1 Die Vorstellung ist Vehikel für den in der Form des Gefühls sich bewegenden Versöhnungsprozeß des Geistes. Diesem Zwecke genügt aber sowohl in der inneren Vorstellung als in der wirklichen sinnlichen Anschauung selbst das dürftige und rohe Bild, denn es reicht hin, den Geist an sich und seine Bestimmung zu erinnern, ja es kann diesem Zwecke sogar ein ästhetisch ganz abstoßendes Werk besser dienen als ein schönes. Daher verfährt auch der Kultus mit den zu seinem Gebrauch bestimmten Leistungen der Schönheit häufig auf rücksichtslose Weise, und zwar von sei-
2 nem Standpunkte mit Recht. Je tiefer aber das Negative in jenem Prozesse von einer Religion gefaßt wird, um so weniger ist es ihr um die äußere Anschauung des Vorgestellten zu tun, und diese Gleichgültigkeit kann, da sie von derselben Zerstreuung, ja Götzendienst zu befürchten hat, in Haß und Zerstörung übergehen.

1) Das Bild mit asketischem Ausdrucke, wovon der vorhergehende Paragraph spricht, kann dennoch deutlich vorgestellt oder mit Vollkommenheit äußerlich dargestellt sein. Allein dies bedarf die Religion als solche nicht; die undeutliche innere und die rohe äußere Darstellung genügt ihr, weil das Bild bloßes Vehikel, das Interesse ein praktisches bleibt. Dies Interesse geht durchaus nicht auf die reine Form als

solche; das Bild soll den Andächtigen in das Gefühl seiner Unwürdigkeit und der unverdienten Gnade zurückwerfen: eine Andeutung mit derben Strichen ist dazu hinreichend. Ein Christusbild z. B., roh gearbeitet, mit Blutstriemen bedeckt, graß, aber Mitleid erregend scheint ihm zu sagen: dies alles habe ich um dich gelitten! Gern verbindet sich Roheit der Ausführung mit ästhetisch abstoßender Natur des Gegenstandes, doch tritt die letztere, welche von der erwähnten Strenge und Düsterheit noch wohl zu unterscheiden ist, auch mit höherer Kunstfertigkeit in Verbindung. Die religiöse Kunst der christlichen Kirche hat zu jeder Zeit, weil der Standpunkt nicht ästhetisch war, neben den würdigsten die peinlichsten Dinge dargestellt, selbst große Meister haben, wie es eben gerade kam, bald diese bald jene behandelt. Ja das rohe und das häßliche Bild dient besser als das schöne; denn es führt den Geist nicht hinaus in die Fülle der Welt, wo er sich in seiner Freiheit genießt, sondern wirft ihn mit herbem Stoß in sich zurück. Dieses besondere Interesse des Kultus ist der zweite Grund, warum schon den Griechen die rohen und finsteren Götterbilder der alten Kunst für göttlicher galten als die anmutsvollen der neueren. Daher auch die rücksichtslose Behandlung schöner Bilder durch den Kultus (Aufstellung in schlechtem Lichte, Schwärzen durch Weihrauch, Lampendunst und dergleichen).

2) Das schöne Bild löst den Andächtigen von sich selbst, zerstreut ihn. Diese Zerstreuung ist nicht eine Zerstreuung überhaupt, sondern nur eine Zerstreuung der Andacht; sie führt auch zu einer Sammlung, aber einer ästhetischen. Die Religion, wenn sie tiefer ins Innere getreten, erkennt dies wohl, daher die absichtliche Ausweisung der Schönheit vom protestantischen Kultus. Es ist überhaupt keine Notwendigkeit da, daß die innere Vorstellung äußerlich, wenn auch nur in dürftiger Weise, zugleich der Anschauung gegenübertrete. Es kann zweckmäßig scheinen, um ihre Lebhaftigkeit zu erhöhen; allein mit dieser Lebhaftigkeit ist auch alsbald die wirkliche Verwechslung des äußeren Bilds mit dem Inhalte der Vorstellung da. Diese herrscht im ganzen Heidentum: das Götterbild lebt und ist der Gott selbst; daß es unzählige andere Bilder anderswo gibt und der Gott überdies zugleich auf dem Olymp wohnen soll, dies hebt jene Verwechslung nicht auf, denn der Polytheismus ist nicht logisch. Dieselbe Verwechslung ging in den Katholizismus über. Bilderstreit. Reformation. Bilderstür-

merei. Die Barbarei der Bilderstürmer ist nicht vom ästhetischen Standpunkte zu beurteilen; es war Fanatismus gegen jene Verwechslung und vom religiösen Standpunkte ganz motiviert.

§ 65

Götzendienst ist Verwechslung des äußeren Bildes mit dem Inhalte des inneren Bildes der Vorstellung. Ist nun aber durch einen Fortschritt der Religion diese auch als solche erkannt, so wird darum eine andere Verwechslung, nämlich die des inneren Bildes der Vorstellung mit seinem Inhalte, nicht aufgehoben. Auch dieses ist dem Gebrauche nach bloßes Vehikel (§ 64), aber keineswegs wird es von der Religion selbst als solches erkannt, vielmehr sitzt nun die Verwechslung, weil innerlich festgehalten, nur um so tiefer. Im Gefühle überhaupt ist das Subjekt mit seinem Inhalte durchaus in dunkler Weise verwachsen (§ 61). Durch die Scheidung, welche die Vorstellung hinzubringt, stellt sich zwar das Subjekt seinen Inhalt gegenüber, aber die Wahrheit, daß er über alles einzelne Subjekt als das schlechthin Allgemeine hinausgeht, verkehrt es durch die sinnliche Bestimmtheit, die es ihm beilegt, zu dem Scheine eines einzelnen Subjekts, das zugleich absolut sein soll. Diese sinnliche Bestimmtheit vermag es nicht abzuziehen, denn es ist seine eigene; es gibt seine Göttergestalt so wenig auf als sich selbst, und wird, wenn man ihm daran rührt, böse. Der Schein in der Religion ist ein unfreier.

Der Unterschied zwischen Religion und Schönheit, wie er in § 28 schon angekündigt ist, bestimmt sich also jetzt als ein Unterschied des verwechselnden oder unfreien und des freien Scheins. Sucht die Wissenschaft die dargestellte Verwechslung, die nur um so zäher ist, je mehr sie sich ins Innere zurückzieht, zu lösen, so kommt alsbald an den Tag, daß der Gott das anbetende Subjekt selbst ist, denn es nimmt den Versuch als die schwerste persönliche Beleidigung auf und behandelt die Frage als seine eigene Existenzfrage.

§ 66

Der Schein im Schönen dagegen ist dadurch ein freier, daß die Schönheit den Gehalt, wie sie ihn zunächst aus der Hand der Religion erhält, völlig in die reine Form herausbildet: er wird dadurch zum reinen, in der Unendlichkeit des Ausdrucks zugleich begrenzten Gegenstande, und während in der religiösen Vorstellung durch jenes undeutliche Zeichnen (§ 61) mit den verschwimmenden Umrissen des inneren Bildes auch der Inhalt in Eins verschwimmt, so kann nun das so Begrenzte nicht mehr mit dem Absoluten verwechselt werden. Das Subjekt ahnt und ergreift zwar in der so dargestellten Idee das All und sich; aber es kann nicht mehr meinen, daß der Gegenstand dieses All unmittelbar wirklich sei. Durch diese Befreiung des Bewußtseins aus jenem Verwachsensein und jener Verwechslung wird die Schönheit die vorbereitende Bildungsstufe für den Geist, der als denkender allen Schein auflöst.

Dieser Paragraph ist Ergänzung zu § 63. Das Schöne ist frei und befreit. Wenn hier schon vom Künstler die Rede wäre, so dürfte zum Beweise dieses Satzes nur an die Wahrheit erinnert werden, daß derselbe sich einen Affekt, mit dem er unfrei verwachsen war, indem er ihn objektiviert, von der Seele löst. Man denke an bekannte Geständnisse Goethes. Wir stehen jedoch hier in der Religion und haben es mit dem religiösen Bewußtsein zu tun, das sich seinen Gehalt vom Künstler in der Form der Schönheit zurückgeben läßt, in der Meinung, darin den Triumph seines Glaubens zu besitzen. Allein das schöne Werk hat die undeutliche Vorstellung deutlich gemacht, die verschwimmenden Umrisse geschärft; es steht jetzt ein unverkennbar Einzelnes vor mir. Dieses Einzelne ist zwar durchdrungen von unendlicher Bedeutung, und in diese Bedeutung ist auch mein Leben eingeschlossen; man sollte daher meinen, von dieser Seite wenigstens werde ich mich nur um so ungeteilter mit dem Gegenstande verwachsen fühlen. Allein dies Verwachsensein ist jetzt nur noch eine freie Vertiefung in die Bedeutung, welche diese vor mir stehenden klaren und ebendadurch be-

grenzten Formen zwar erfüllt, aber auch unendlich über sie hinausgreift und nimmermehr in ihnen als gemeine Wirklichkeit aufgeht. Ich kann diese Formen bewundern, aber nicht mehr anbeten, ja sie sagen mir zugleich, daß auch meine innere Vorstellung, die ich leichter mit der Sache verwechseln konnte, weil sie zerfließende Umrisse hat, nur Bild war. Jetzt trifft das reine Denken, das allen Schein auflöst, in mir den Boden. Das Bilden der Kunst ist mit der Bildung im innigsten Einverständnis. — Daß der ästhetische Schein kein Betrug, keine Unterschiebung (Verwechslung), sondern freies Spiel ist, sagt auch Schiller. Über d. ästh. Erz. d. Menschen, Br. 26.

§ 67

Das Denken ist jedoch notwendig schon vorher auch in der Religion eingetreten, aber nicht als reines Denken, sondern mit der Bestimmung, daß es jene Vermischung von Bild und Inhalt durch den Beweis zu schützen sucht. Dieses unreine, bloß reflektierende Denken geht, weil das Gefühl das Bestimmende und die Vorstellung zwar sekundär, aber wesentlicher als das Denken ist, auf die Autorität als letzten Beweisgrund zurück, und als diese Verflechtung von Gefühl, Vorstellung und Denken heißt die Religion Glaube. Überwindet aber das Denken die Reflexion, geht es hinter die Autorität zurück, und löst es so den unfreien Schein auf, so ist die Religion in das scheinlose, begriffsmäßige Denken des Inhalts, also in die Wahrheit im engeren Sinne (§ 28) übergegangen. Bleibt daneben die Religion noch im Bestand, so ist wenigstens die Abweichung des Schönen von ihr, wie solche im Gegensatz gegen jenes unreine Denken bereits noch deutlicher hervortritt, vollendet.

Das Denken in völliger Abhängigkeit von der Religion, die Scholastik, ging allerdings neben der Blüte der Vorstellung unschädlich her. Sobald es aber kritisch wurde, so entbanden sich die auflösenden Keime in der Scholastik, und wiewohl es noch nicht die letzten Konsequenzen zog, hörte doch die Religion bereits auf, ein wahrer Stoff

der Kunst zu sein. Klopstocks Messias und die reflektierte Absichtlichkeit der neueren religiösen Malerei beweist dies. Die Niederländer hatten schon im siebzehnten Jahrhundert einen richtigeren Instinkt. Die ganze Unmöglichkeit aber, daß Kunst und Religion nicht ganz auseinanderfallen, tritt in dem Momente ein, wo das Denken seine Konsequenzen gezogen und den Schein als Schein erkannt hat, denn nunmehr geht die Religion selbst in die freie Bildung auf. Ob diese eine neue Religionsform ohne die verwechselnde Vorstellung aus sich erzeugen, ob es einen Kultus ohne diese Verwechslung geben könne, ist eine Frage, welche die Zukunft zu lösen hat. Mit der Religion im ursprünglichen Sinne aber, d. h. mit jener verwechselnden Vorstellung, hat die Kunst nunmehr entschieden gebrochen.

§ 68

Was nun das Wahre betrifft, so ergänzt sich, nachdem das Schöne als die reine Form oder die vollkommene Mitte begriffen ist, worin der Gegensatz des Allgemeinen mit der in ihm gegebenen Regel und des Einzelnen als eines sinnlich und zufällig bestimmten erlischt, auch die Bestimmung des Verhältnisses zwischen ihm und dem Schönen. Der in § 28 aufgestellte Satz ist nun, wenn der Begriff der Wahrheit zunächst wieder im weiteren Sinne gefaßt wird, zu beschränken, wenn aber im engeren Sinne, umzukehren. Die Beschränkung heißt: was wahr ist, ist darum noch nicht schön. Die Umkehrung lautet: das Wahre ist nicht mehr schön, also ist nichts Wahres schön.

Wahrheit im weiteren Sinne heißt ein Gehalt, der, wenn er ins Denken erhoben sein wird, sich vor demselben als wirklich und vernünftig rechtfertigen wird, der aber noch nicht in jenes erhoben ist. Ein solcher Gehalt ist alles Lebenskräftige und Tüchtige. Derselbe ist aber darum noch nicht schön, denn er muß erst in die reine Form aufgehen. Wahrheit im engeren Sinne heißt begriffener, wirklich ins Denken erhobener und durch dasselbe gerechtfertigter Gehalt. Das Denken nun als solches hebt eben den Schein unmittelbaren Zusammenfallens der Idee mit einem Einzelnen, wodurch beide einander

völlig decken, auf; also ist die Schönheit **nicht mehr**, sie ist aufgelöst, und nichts in diesem Sinne Wahres kann schön heißen. Man spricht von schönen Gedanken, soll aber dieser Ausdruck berechtigt sein, so kann er nicht methodische Gedanken bezeichnen, sondern Blitze des Geistes, die sich in Ahnung und Phantasie einhüllen, also noch mit sinnlicher Hülle verwachsen sind. Wahrheit im ersten Sinn wird mit Wahrheit im zweiten Sinn verwechselt, wenn man meint, **Hegel** vorwerfen zu müssen, daß er dem Schönen die philosophische Idee unterschiebe (vgl. § 15, Anm. 1). Übrigens gehen aus dem Inhalte dieses Paragraphen wichtige Folgesätze für die Kunst hervor. Das reine Wesen des Schönen ist überall aufgehoben, wo ein als Wahrheit ausgesprochener Gehalt sich **neben** die sinnliche Form in einem Kunstwerke stellt, statt ganz in Form gesetzt zu sein und in ihr aufzugehen. Die Form wird dadurch bloß Vehikel; die Begriffsbestimmung in § 14 ist verletzt, und es entsteht Zwitterkunst, die in das Gebiet der bloß anhängenden Schönheit gehört (§ 23).

§ 69

Da die strenge Wahrheit jene Mitte auflöst, da sie also trennt, was die Schönheit vereinigt, so scheint diese höher als jene. Allein die Wahrheit trennt überhaupt alle Einheit im ganzen Umfange der wirklichen Idee nur, um sie als Einheit wahrhaft zu begreifen, und so hebt sie auch die besondere Einheit des Schönen, den Schein nämlich eines unmittelbaren reinen Zusammenfallens der Idee mit dem Einzelnen, nur auf, um auch ihn in seiner Notwendigkeit zu denken. Wenn die Schönheit den Gegensatz des Allgemeinen und Einzelnen scheinbar auf Einem Punkte löst, so löst ihn die Wahrheit scheinlos im Ganzen. Die Wahrheit setzt nicht das Allgemeine und Notwendige und läßt das Einzelne und Zufällige liegen, sie begreift jenes in diesem, für den aufgelösten Schein der unmittelbaren Einheit gibt sie die scheinlose vermittelte Einheit; aber ebendarum begreift sie unter den Formen der Lösung jenes Gegensatzes auch die ästhetische in

ihrem Recht und Grund wie in ihrem Mangel. Notwendig aber ist dasjenige höher, was das Andere zum Gegenstand macht und begreift.

Der Streit über die Rangordnung des Schönen und Wahren wurde zur Zeit der Reflexionsphilosophie zugunsten des ersten entschieden. Obwohl Kant das Ästhetische vor allen Begriff setzt (s. d. Einl. § 5 Anm.) und demnach der Begriff, weil er darüber kommt und es als seinen Gegenstand begreift, folgerichtig einen höheren Platz einnehmen muß, so stand es doch eben mit dem Begriffe in dieser Philosophie so, daß er weder die Einheit der Idee und der Wirklichkeit überhaupt, welche dem Schönen zugrund liegt, noch die scheinbare besondere Einheit im Schönen begriff, sondern nur zu einer Ahnung derselben sich erhob; daher mußte das Schöne über den Begriff gestellt werden. Nur in der Lehre von der geistigen Kraft, wodurch das Schöne als Kunst geschaffen wird, wurde für Kant jene Ahnung zum klaren Gedanken; im Genie wagt er Natur und Geist als Eines zu fassen. Der Künstler aber, der sich unmittelbar in dieser Einheit fühlt, fand in der philosophischen Überschätzung des Schönen einen erwünschten Anhaltspunkt. Schiller sagt, der Philosoph sei immer bloß ein halber, nur der Dichter der ganze Mensch. Diese Frage über die Persönlichkeit des Künstlers verglichen mit der des Philosophen ist zwar nicht ganz dieselbe mit der allgemeinen philosophischen unseres Paragraphen. Denn nach der Art menschlicher Dinge kann immer die Beschäftigung mit dem rein Allgemeinen, wie sehr es ihre Aufgabe ist, dies eben im Einzelnen zu begreifen, die sinnlichen Kräfte im Philosophen abstumpfen und ihn hindern, die Durchdringung der Gegensätze, die er begreifen soll, auch an sich selbst darzustellen. Wenn die Persönlichkeit durch das bestimmt wird, was das Wesen der Sphäre ist, der sie angehört, so muß eigentlich auch hier sich erproben, was an sich wahr ist. Man muß dabei die ganze Persönlichkeit zusammenfassen sowohl in der spezifischen Tätigkeit ihrer Sphäre als im Übrigen. Was jene betrifft, so ist der Künstler die unmittelbare Einheit, die er im Werke darstellt, selbst. Sie ist aber als unmittelbare eine relativ unbewußte, wie sich in der Lehre von der Phantasie näher zeigen wird; das Unbewußte kann aber nicht höher stehen als das Bewußte. Weil nun im Scheine des Schönen das Zufällige der Einzel-

heit nur momentan und scheinbar überwunden ist, wird den Künstler im Leben die Zufälligkeit als innere Unbewußtheit verfolgen. Goethe, spezifisch mehr Dichter als Schiller, ließ sich in eine Zersplitterung seiner Kräfte hineinziehen, die er selbst beklagt. Künstler und Dichter suchen im Nebel ihren Weg, sind launisch, eigensinnig. Auch Kant erwähnt diese Seite (Kr. d. ästh. Urteilskr. § 42), und Schnaase (Gesch. d. bild. Künste, Teil 1, S. 14) vergißt nicht, der Schattenseite der Schönheit zu gedenken, die sich in dem reizbaren Gemüte der Künstler geltend mache, die aber auch oft, wo nicht immer, selbst ihren Werken einen, wenn auch nur leisen, Anflug der Wehmut verleihe. Wenn dagegen der Philosoph Phantasie, Gefühl, Leichtigkeit, Energie des Augenblicks nicht in sich ausbildet, so ist dies nicht unmittelbarer Ausfluß des Wesens seiner Sphäre, denn er wäre ein schlechter Philosoph, wenn er den Wert der Sinnlichkeit und der Wirklichkeit nicht zu schätzen wüßte. Der Künstler wird fast notwendig das strenge Denken und alles Methodische verkennen, der Philosoph aber wird Raum in sich haben, dies und den heiteren Schein, die Beweglichkeit seines sinnlichen Elements, den Blitz der Erfindung gleichmäßig in ihrem Werte zu erkennen; aber freilich die Kürze eines Menschenlebens und die Schranke aller menschlichen Dinge wird ihn hindern, das Erkannte in der eigenen Persönlichkeit durchzuführen.

In Widerspruch mit dem Obigen scheint es zu stehen, daß Schelling, der den Dualismus des Reflexionsbegriffs überwand, dennoch zuerst die Schönheit unbedingt über die Wahrheit setzte. Allein er überwand ihn zunächst eben in der Form vorauseilender Ahnung und Phantasie, war selbst ein Dichter in der Sphäre der Philosophie, und so war ihm die Kunst die höchste Ineinsbildung des Idealen und Realen, der Freiheit und Notwendigkeit, des Bewußten und Unbewußten, die Lösung eines unendlichen Widerspruchs. Da in der Philosophie selbst diese Lösung nur durch Phantasie gefunden war, so mußte die Kunst natürlich auch über die Philosophie gestellt werden. Im System des transzendentalen Idealismus (S. 468ff.) sprach daher Schelling noch folgende Sätze aus: obgleich die Wissenschaft in ihrer höchsten Funktion mit der Kunst Eine und dieselbe Aufgabe hat, so ist doch diese Aufgabe wegen der Art, sie zu lösen, für die Wissenschaft eine unendliche, so daß man sagen kann, die Kunst sei das Vorbild der Wissenschaft, und wo die Kunst sei, solle die Wissenschaft erst hin-

kommen. Die Wissenschaft geht von einem Prinzip aus, das als das absolut Identische schlechthin nicht objektiv ist und doch durch Begriffe nicht aufgefaßt und dargestellt werden kann. Die Kunst allein liefert durch die allgemeine und von allen Menschen anerkannte Objektivität einer unmittelbaren Anschauung den Beweis, daß das absolut Identische, an sich weder Sub- noch Objektive, welches der Inhalt einer nur intellektuellen Anschauung ist, keine bloß subjektive Täuschung sei. Die ästhetische Anschauung ist die objektiv gewordene intellektuelle. Die Einbildungskraft hebt einen unendlichen Gegensatz in einem endlichen Produkte auf. Die Kunst ist daher das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. Die Kunst ist ebendeswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß. Die Philosophie, so wie sie in der Kindheit der Wissenschaft von der Poesie geboren ist, wird nach ihrer Vollendung in den Ozean der Poesie zurückfließen. Ganz ähnlich sagt Schiller (Über d. ästh. Erz. d. Menschen, Br. 25), die Schönheit allein könne die unendliche Einheit der Materie und Form, der Beschränkung und Unendlichkeit beweisen. Allein die Kunst kann ja die höchste Einheit nur darum stets vollendet objektiv darstellen, weil sie dieselbe nicht im letzten Grunde wahrhaft löst, sondern nur auf der Oberfläche scheinbar. Dennoch hat auch die Kunst ihre Geschichte, weil sie nie fertig wird, die Einheit in immer neuer tieferer und breiterer Weise zu fassen. Die Philosophie aber ist vielmehr eine wahrhaft objektive Durchführung der Einheit, denn das Objektivste ist der Gedanke, und sein Bau als Form ist von der Objektivität in der Schönheit gerade nur dadurch verschieden, daß er die reine durchsichtige Form alles Objektiven ist. Fertig ist zwar auch sie niemals, allein die Tätigkeit, die auf den letzten Grund zurückgeht, ist mit jedem Schritte auf tiefere Weise ein Ganzes, als diejenige, welche nicht bis dahin dringt, welche den tiefsten Widerspruch nicht nennt. Schelling selbst hat jedoch seine Ansicht verändert. In den Vorlesungen über die Methode des akademischen

Studiums (S. 313 ff.) ist anerkannt, daß die Kunst, obgleich ganz absolut, vollkommene Ineinsbildung des Realen und Idealen, sich doch selbst wieder zur Philosophie verhalte, wie Reales zum Idealen. „Erst in dieser löst der letzte Gegensatz des Wissens sich in die reine Identität auf usw. In das Innere der Kunst kann wissenschaftlich kein Sinn tiefer eindringen als der der Philosophie, ja der Philosoph sieht in dem Wesen der Kunst sogar klarer, als der Künstler selbst zu sehen vermag. Insofern das Ideelle immer ein höherer Reflex des Reellen ist, insofern ist in dem Philosophen notwendig auch noch ein höherer Reflex von dem, was in dem Künstler reell ist usw. Der Künstler, da in ihm dasselbe Prinzip objektiv ist, was sich in dem Philosophen subjektiv reflektiert, verhält sich darum auch zu jenem nicht subjektiv oder bewußt, nicht als ob er nicht gleichfalls durch einen höheren Reflex sich desselben bewußt werden könnte: aber dies ist er nicht in der Qualität des Künstlers. Als solcher ist er von jenem Prinzip getrieben und besitzt es darum selbst nicht usw. Wie der Philosoph die Kunst sogar bis zu der geheimen Urquelle und in die erste Werkstätte ihrer Hervorbringungen selbst verfolgen könne, ist nur vom rein objektiven Standpunkte oder von dem einer Philosophie aus, die nicht im Idealen zu der gleichen Höhe mit der Kunst im Realen geht, unbegreiflich."

Dieser letzte Satz ist die rechte Antwort für diejenigen, welche Hegel angreifen, weil er die Philosophie über die Kunst gesetzt. Diese Angriffe gehen von der Meinung aus, der Philosoph lasse das Einzelne und Zufällige vom Allgemeinen weg, und da die Kunst diese Gegensätze bindet, so muß nun freilich die Philosophie einseitig sein, ein Schattenwesen, grau in grau usw. In strengerer Form hat Weiße diese Angriffe vorgetragen. Seine Ansicht, welche schon in der Einleitung (§ 5 und 15, Anm.) beurteilt werden mußte, faßt sich am einfachsten in den Worten zusammen, daß sich das Schöne zum Wahren wie Urteil zum Begriff verhalte (Ästh. § 12). Allein welche Subsumtion des Einzelnen unter das Allgemeine ist die höhere, welche copula ist die wahrhaft bindende: diejenige, welche bloß scheinbar in ein Einzelnes die ganze Fülle des Allgemeinen fallen läßt, oder diejenige, welche das Allgemeine als die Macht begreift, die — obzwar nur im unendlichen Fortgang — alles Einzelne, wie sie es gesetzt und in der Verflechtung der Endlichkeit dem Zufalle überantwortet hat, wirklich auch wieder in das Ihrige umwandelt und einsammelt?

diejenige, welche statt dessen bloß jenen Schein gibt, oder diejenige, welche auch diesen Schein und seine Notwendigkeit als letzte und höchste, aber ebenfalls der tieferen und umfassenderen Vermittlung verfallende Form unmittelbarer Synthese begreift? Die Opposition gegen den höchsten Rang der Philosophie vergißt immer und immer wieder, daß diese das Sinnliche nicht leugnet und wegläßt, sondern durchdringt und so freilich als ein solches dartut, worin schließlich sich nichts aufzeigen läßt, was nicht Gedankenbestimmung wäre; sie träumt von einer ungeformten Materie als Gegensatz des Gedankens und setzt diese höher als den Gedanken. Voll von Klagen über das Tötende des Begriffs ist die Ästhetik von Theodor Mundt. Der Begriff habe „wie ein Nachtgespenst das volle heiße Leben in seinen Armen erdrücken müssen, und dies Vergehen der Gestalt in den Begriff hinein sollte dann als das wahre Leben zurückbleiben!" u. dgl. In Wahrheit ist vielmehr nichts lebendiger und Leben bringender als der Gedanke. Je weniger er zunächst das Unmittelbare schont, je mehr er es „zerfrißt und verzehrt", um so sicherer wird er, ohne sein absichtliches Zutun, nachdem er sich in das Bewußtsein der Zeit eingearbeitet hat, von selbst wieder eine unmittelbare Macht und so hat er, nicht aber der schmeichelnde Schein des Schönen, das Ungeheuerste in der Geschichte bewirkt. In diesem Buche, das von allen Entdeckungen der neueren Wissenschaft mit affektierter Phrasenfülle leicht den Schaum abschöpft, um bei der oberflächlichen Bildung die reine Arbeit in den Tiefen des Gedankens anzuschwärzen, herrscht die trübste Konfusion über die Begriffe des Unmittelbaren und Vermittelten. Allen denjenigen aber, welche die Kunst bedauern, weil eine Zeit, welche vorzüglich im Gedanken arbeitet und selbst die Durchführung desselben in der Wirklichkeit, nach der sie sich sehnt, auf gedankenmäßige Weise sucht, allerdings zunächst ihre Blüte nicht begünstigen kann, muß die sichere Aussicht zum Troste dienen, daß die neue Gestalt der Zeiten, welche hervorgehen wird, wenn erst der Gedanke ohne viel Gerede vom Modernen, vom Unmittelbaren und von der Tat durch seine innere Notwendigkeit eine praktische Macht geworden sein wird, von selbst auch wieder eine neue Kunst hervortreiben muß.

Durch die §§ 50—69 ist nunmehr die Stellung der Ästhetik im System der philosophischen Wissenschaften, wie die Einleitung sie angab, gerechtfertigt.

Der subjektive Eindruck des Schönen.

§ 70

1 Nachdem so das Schöne als allgemeiner Begriff in seinen Momenten entwickelt ist, schließt es sich auch nach außen auf; eine Beziehung, welche durch § 12 und 13 bereits gesetzt ist, aber nunmehr aus dem Gegenstande selbst mit Notwendigkeit hervor-
2 geht. Dieser Gegenstand nämlich ist Erscheinung der Idee in der Begrenztheit eines Einzelwesens. Durch den Begriff der Erscheinung ist aber in dem Gegenstande, welcher erscheint, das Subjekt, dem er erscheint, wesentlich mitgesetzt, und zwar zunächst als Sinnenwesen, das dieselbe sinnliche Bestimmtheit, die im Gegenstande als durchdrungen von der Idee erscheint, ihm als
3 lebendiges Organ entgegenbringt. Das Schöne ist für jemand da, es erwartet und fordert den Anschauenden, und dies widerstreitet auf keine Weise der durch die Absolutheit seines Gehalts ihm zukommenden Selbstgenugsamkeit und in sich ruhenden Sättigung; denn ein Anderes ist mit Notwendigkeit wirken, ein Anderes eine eitle Wirkung eitel suchen.

1) Die §§ 12 und 13 machten das allgemeine Gesetz des Geistes geltend, daß ihm, was nirgends und überall, niemals und immer wirklich ist, irgendwo und irgendwann erscheine. Dadurch wurde das Schöne als Gegenstand erst gefordert. Die Genesis der Phantasie wird weiter zeigen, daß dieser Gegenstand nur von demselben Geiste, dem er erscheinen soll, durch eine bestimmte Tätigkeit geschaffen werden kann. In der Metaphysik des Schönen darf dieser Genesis nicht vorgegriffen werden, sie darf, wie schon mehrfach berührt ist und sich im Verlaufe noch strenger erweisen soll, nur in abstrakter Allgemeinheit ausführen, was das Schöne enthalten muß. Das Schöne ist ohne ein Subjekt zum voraus gar nicht da: dies liegt implicite im Bisherigen und darf noch nicht expliziert werden, wenn nicht gegen alle richtige Ordnung der Begriffe der vorhandene Schein, als bleibe der störende Zufall zufällig auch einmal aus und lasse der Gattung Luft,

ein reines Exemplar zu schaffen, vor der Zeit zerstört werden soll; ist aber das Schöne einmal gesetzt, so liegt in seinem Begriffe wesentlich dies, daß es einem Subjekte erscheine: dies kann und muß jetzt schon expliziert werden.

2) Ruge (Neue Vorschule der Ästhetik) ist es, der mit treffender Dialektik das Schöne als ein wesentliches Zusammengehen des Objekts und Subjekts aufzeigt. Er geht aber in seiner Entwicklung sogleich von dem ganzen Begriffe des Schönen aus, während wir nun analytisch verfahren und das Zusammengehen zuerst nur als ein sinnliches fassen, um erst hierauf den sinnlichen Eindruck durch Rückgang auf den Ideengehalt des Objekts in einen geistigen zu erheben. In doppeltem Sinne ist es der ganze Begriff, von welchem Ruge ausgeht. Er faßt das Sinnliche im Schönen sogleich als Medium des darin eingeschlossenen geistigen Gehalts: ebendiese Bestimmung wird auch hier, aber erst im Verlaufe eintreten. Er faßt aber das Schöne zugleich vorneherein als solches, was, eben weil es Einheit von Geist und geistig durchdrungener Materie, also ein Persönliches ist, auch von der Persönlichkeit geschaffen, d. h. Kunst ist. Diese Seite wird aus dem unter 1) genannten Grunde in unserer Entwicklung noch nicht ausgeführt. Aber die erste Seite genügt auch, denn als ein Persönliches haben wir das Schöne bereits seinem reinen Gehalte nach und abgesehen noch von der Persönlichkeit als Urheberin desselben in der Kunst gefaßt in § 19.

Hier wird also die Notwendigkeit des mitgesetzten subjektiven Moments einfach abgeleitet von dem Begriffe der Erscheinung, worin das Subjekt, dem etwas erscheint, schon miteingeschlossen ist. Dasselbe Sinnliche, das im Gegenstande als reine Form wirkt, ist in der weiten Welt überall, im Subjekt aber als Organ, wodurch das außer ihm vorhandene Sinnliche Gegenstand für es wird, als Sinnlichkeit. Das Schöne will und muß geschaut sein, auch Goethe nimmt dies subjektive Moment in den Begriff des Gegenstandes auf, wenn er sagt: das Schöne ist das gesetzmäßig Lebendige in seiner größten Vollkommenheit Schauen. Von Ruge kann hier schon das geistreiche Wort angeführt werden, das er vom Komischen braucht, das aber ebenso vom Schönen überhaupt gilt (a. a. O. 264): „An sich existiert das Lächerliche gar nicht, es ist ein Wechsel auf Sicht, und seine Existenz ist der Augenblick, wo er honoriert wird.“ Man lasse sich an

dieser Wahrheit nicht durch gemeinen Verstand irremachen, indem man sich einbildet, einen vorhandenen schönen Gegenstand sich vorstellen zu können, als sehe ihn niemand. Denn indem ich mir ihn vorstelle, so sehe ich ihn (innerlich), und nur so, als gesehenen, nenne ich ihn schön. Ich habe auch wirklich oder andere haben Gegenstände von derselben Art der Schönheit gesehen, und im letzteren Fall haben diese mir das Bild zum inneren Sehen überliefert; ich versetze mich, indem ich es schön nenne, in das Sehen dieser andern hinein oder, im ersten Falle, in mein eigenes zurück Das allgemeine Wesen, welches das Schöne schafft, sorgt aber auch dafür, daß das Schöne gesehen werde. Unzählige Blumen verwelken ungesehen, aber wir könnten von ihnen gar nicht reden, wenn nicht unzählige andere gesehen würden, so daß wir die nicht gesehenen uns vorstellen können: und in diesem Augenblick erst können diese schön heißen. Es ist dafür gesorgt, daß es Menschen gibt und Augen. Soll aber einmal vorausgesetzt sein, daß jenes allgemeine Wesen nur die Kunst sei: diese bestimmt ja ihr Werk ausdrücklich für die Anschauung. Ginge jedoch ein Werk zugrunde, ehe es irgend jemand gesehen, so hat es doch der Künstler gesehen, und in diesem ist dasselbe Sehen wie in denen, für die es bestimmt war. Solange es aber nicht gesehen wird, ist es nur Stein, Farbe usw. Es ist schwer, dies zu denken, denn indem ich mir das Werk vorstelle, ist es schon nicht mehr dies, sondern schön, weil es den Zuschauer hat. — Die ganze Erörterung führt auf den absoluten Kreis des Bewußtseins, aus dem wir nicht heraus können, noch sollen. Es ist gegen die Philosophie von Kant bis Hegel neuerdings der Angriff auch so gewendet worden, daß sie alles als Bewußtsein konstruiere. Allein im Kriege schießt man mit Fleiß auf die Leute. Da es kein Sein gibt, außer für das Bewußtsein, so ist es eben die Aufgabe der Philosophie, das Bewußtsein zum Ganzen zu erweitern und das bestimmte Bewußtsein als Akt des absoluten Bewußtseins zu begreifen. Wie nun aber alles nur in dem Bewußtsein und durch dasselbe ist, so auch das Schöne.

3) Aus dieser Notwendigkeit im Schönen, vermöge deren der Zuschauer in ihm mitgesetzt ist, folgt noch keine Aufhebung seiner in sich beschlossenen, auf sich ruhenden Sättigung. Diese fehlt nur dem Scheinbilde des Schönen, von welchem im weiteren Zusammenhang die Rede sein wird.

§ 71

Welche Organe der Sinnlichkeit hiebei beteiligt seien, kann allerdings nicht bestimmt werden, ohne daß gemäß der Bestimmung in § 54 und 55 vorausgesetzt wird, daß das Sinnliche in dem ganzen Akte nur ein Moment ist. Ausgeschlossen nämlich sind diejenigen Sinne, welche durch unmittelbare Berührung und Zersetzung den Gegenstand auf die bloß sinnliche Lust und Unlust beziehen; Tastsinn, Geruch und Geschmack. Dagegen dringen Gesicht und Gehör als freie und ebensosehr geistige wie sinnliche Organe nicht auf die materielle Zusammensetzung ein, sondern lassen den Gegenstand als Ganzes bestehen und auf sich wirken; er wird als Objekt frei gegenübergestellt und dieser Gegensatz frei aufgehoben. Daher sind nur diese Sinne zur Aufnahme des Schönen berufen.

Der Tastsinn fordert unmittelbare Berührung, Hingleiten über die Oberfläche mit den Fingerspitzen, und so nimmt er Wärme und Kälte, Glätte und Rauheit, Weichheit und Härte usw. wahr. Ich kann so allerdings über die ganze Gestalt hingleiten und mich ihrer Formen und Wendungen versichern, allein ich bekomme nur eine nach der andern, nicht das Ganze; die Wirkung bleibt also stoffartig, was gegen § 54 und 55 ist. Das Zusammenfassen in Einem Akt ist nur Sache des Auges. Wenn der Blinde dennoch durch Tasten sich des Schönen als reiner Form versichern könnte, so müßte, falls er blind geboren ist, ein ahnendes inneres Sehen, falls nicht, eine Erinnerung des Sehens angenommen werden. Weil aber das bloße Tasten stoffartig aufnimmt, so bezieht es den Gegenstand sogleich auf die Begierde. Allerdings ist jedoch im Sehen der Tastsinn als ein vergeistigter mitgesetzt, denn wir sehen nicht bloß Licht und Farbe, sondern auch Form im engeren Sinn, Art der Textur, selbst Ton der Wärme oder Kälte. Der Gesichtssinn trägt den über sich selbst erhobenen Tastsinn in sich. Ungebildete begnügen sich damit nicht, sondern setzen den Tastsinn in seiner ersten Bedeutung aus dem Gesichtssinn heraus und befühlen Statuen und Gemälde.

Der Geruch nimmt feine Stoffe auf, in die sich ein Körper verflüchtigt; er ist also auf diesen als einen sich zersetzenden bezogen, und so ist auch er durchaus stoffartig, höchst apprehensiv, Neigung und Abneigung rasch bewirkend, und besonders dient er dem Ernährungstriebe. Allerdings hat er auch eine feinere Bedeutung; gewisse Wohlgerüche rufen Bilder in der Phantasie auf, welche mit reinen Gefühlen der Erinnerung und Sehnsucht unmittelbar verknüpft sind, ekelhafter Geruch kann am rechten Orte ein Grausen ästhetischer Art verstärken. Allein teils ist dabei der Geruch nur ein Mitwirkendes und nicht das Organ des Ganzen, teils fragt sich erst, ob in einem wahrhaft ästhetischen Zusammenhang ein wirklicher oder wirklich dargestellter Geruch vorkommen darf (wie z. B. das bei Darstellungen der Auferweckung des Lazarus häufig von Malern angebrachte Motiv, daß sich ein Zuschauer die Nase zuhält), ob nicht vielmehr nur ein innerlich vorgestellter; denn diesen Sinn, wie alle andern, werden wir als innerlich gesetzten wiederfinden.

Der Geschmack zersetzt, dient der Ernährung, ist unmittelbar mit sinnlicher Lust und Unlust verbunden; er kann in gewissen Verbindungen allerdings auch in einem ästhetischen Ganzen mitwirken, aber nur unter denselben einschränkenden Bedingungen wie der Geruch. Die Sinne sind überhaupt, wie bereits vom Tastsinn bemerkt ist, nichts Isoliertes, sie sind Zweige Eines Sinnes, können teilweise die Stelle voneinander vertreten, klingt der eine an, so klingt der andere als Erinnerung, als begleitender Ton, als unsichtbare Symbolik mit, und so sind allerdings auch die unedleren derselben nicht ausgeschlossen. Übrigens können diese stoffartigen Sinne, wie der Begierde und Abneigung, ebenso der wissenschaftlichen Zergliederung dienen, sind aber in beiden Fällen gleich außerästhetisch.

Die eigentlich ästhetischen Sinne aber sind Gesicht und Gehör. Sie lassen beide den Gegenstand in seiner Objektivität und ruhen nicht auf der dunkeln, stoffartigen Verwicklung des Subjekts mit dem Objekt. „Die andringende Materie ist schon hinweggewälzt von den Sinnen und das Objekt entfernt sich von uns, das wir in den tierischen Sinnen unmittelbar berühren“ (Schiller). Hegel nennt sie daher die theoretischen, Schleiermacher (Ästh. 93) willkürliche Sinne. Er versteht dies so, daß sie einer Tätigkeit, die von innen ausgeht, fähig und, ohne affiziert zu sein, Gestalten und Töne zu produzieren

imstande seien. Er sagt daher, es gebe ein inneres Sehen und Hören, von dem Riechen und Schmecken aber leugnet er zwar nicht schlechtweg, daß sie auch innerlich tätig sein können, ebenso vom Tastsinn, dessen innerliche Mittätigkeit in der Skulptur er zugibt, dagegen spricht er ihnen die Fähigkeit ab, auf Geheiß des Willens von innen gestaltenbildend tätig zu sein. Je klarer nun in den zwei edleren Sinnen die Scheidung, um so tiefer auch das Eindringen, die Aufhebung der Fremdheit zwischen Subjekt und Objekt; denn diese Aufhebung ist geistig, ist ein sinnliches Denken. Der Gesichtssinn umspannt das Ganze der Gestalt, er nimmt die Totalwirkung der Oberfläche in sich auf, sowohl in der Bestimmtheit ihrer inneren und äußeren Grenzen, wie sich alles klar voneinander absetzt und abhebt, hintereinander verschiebt (wobei er eben zugleich als höherer Tastsinn wirkt), als auch in der strengen Zusammengehörigkeit der Teile oder Glieder Eines Körpers, hinter welche zerlegend in das stoffartig Innere zu treten er nur durch besondere Veranlassung, sei es der Umstände oder des Willens, bestimmt wird. Dann wirkt er nicht mehr ästhetisch, wie er denn überhaupt nicht notwendig und nicht allein ästhetisch wirkt; wir müssen ihn an anderer Stelle wieder aufnehmen. Er dient, wenn er in das zerlegte Innere eingeführt wird, in die stoffartige Mischung eines Körpers, entweder der unmittelbaren Lust und Unlust, wie die niedrigeren Sinne, oder dem wissenschaftlichen Zwecke. Durch die Veränderung der Verschiebungen nimmt aber der Gesichtssinn auch die Bewegung wahr, und da diese zugleich Ursache des Tones ist, so steht er dem Gehörssinn nahe, der überhaupt in ihm mitgesetzt auch bei nicht wirklichem Hören als ein innerliches Hören von Tönen wunderbar in ihm mitwirkt. Der Gehörssinn für sich kann auch stoffartig wirken, wenn der Körper nicht in reinem Zusammenklange seiner Stoffe erzittert, sondern diese in ihrer Materialität hindurchklingen. Im Zusammenklang aber vernimmt er frei und objektiv, wie der Gesichtssinn das Ganze eines Körpers, freilich in anderer Weise, so nämlich wie er in der Seele des Tons seine Räumlichkeit in die Zeitlichkeit aufhebt. Auf diesem Punkte treten nun schwierige Fragen ein, welche auf die Eigentümlichkeit führen, durch welche die Musik von allen andern Künsten sich unterscheidet. Hier nur so viel: der Gehörsinn scheint einerseits wieder, da im Tone sich die Objektivität der Gestalt aufhebt, in die dunkle Tiefe zu zeigen, worin Subjekt und

Objekt verschlungen sind, andererseits ist er als Vernehmen des artikulierten Tons so geistig, daß er über das Ästhetische hinausgeht und nur Vehikel für dasselbe wird: die Musik wird zwischen diese Pole in die Mitte treten. Übrigens wie das Gehör das Gesicht, so begleitet das Gesicht als eine Art von Schluß aus dem Ton auf die Gestalt und ihre Bewegung, auch wo nicht wirklich gesehen wird, das Gehör.

Es ist, obwohl wir hier die Künste noch nicht kennen, kaum möglich, die Frage zurückzuweisen, wie es sich denn mit der Poesie verhalte, welche durch kein sinnliches Organ (da das Gehör oder im Lesen das Gesicht nur Vehikel ist) aufgenommen wird. Die Antwort ist aber in dem Satze vorbereitet, daß alle Sinne als innerlich gesetzte wiederkehren; ein Satz, der jedoch erst in der Lehre von der Phantasie seine Ausführung zu erwarten hat. Hier ist es dann auch, wo die stoffartigen Sinne als mitanklingende Saiten ästhetische Berechtigung erhalten werden. Dies Zusammentönen aller Sinne ist aber nichts Anderes, als der Reflex des Ineinanderseins aller Bestimmtheiten der sich verwirklichenden Idee.

§ 72

Die sinnliche Bestimmtheit des Gegenstands ist aber nichts Anderes als die durchsichtige Form der in ihm erscheinenden Idee. Die Idee ist absolute Tätigkeit und daher Bewegung im weitesten Sinne; der Gegenstand erscheint daher wesentlich als ein bewegter. Diese Bewegung ist aber zugleich eine Bewegung zum Subjekte, das wie der Gegenstand wirkliche Idee in der Form sinnlicher Bestimmtheit ist. Nun ist aber im Gegenstande die Form von der Idee so durchdrungen, daß seine Zufälligkeit freigelassen und in die Idee mit vollkommener Zwanglosigkeit harmonisch aufgenommen ist. Das Subjekt sucht dieselbe freie Harmonie, und diesem Suchen fließt der Gegenstand durchaus homogen entgegen, indem er es durch die Sinnlichkeit und in derselben geistig erfüllt und befriedigt. Diese wesentlich personbildende Bewegung im Schönen (vgl. § 24) als harmonisches Hinüberfließen in das Subjekt heißt Anmut oder Grazie.

Lessing hatte zuerst die Anmut (er sagt: Reiz, wovon nachher) als Schönheit in der Bewegung definiert (Laokoon, Kap. 21). Er meint wirkliche Bewegung, die er ausdrücklich der bloßen Form und Farbe entgegenstellt. Schiller (Anmut und Würde) faßt den Begriff ebenso, er bestimmt nur genauer, welche Bewegung die anmutige sei. Wie Lessing hat er hiebei nur den Menschen im Auge. Er unterscheidet nun die Anmut von der durch die Natur geschenkten architektonischen Schönheit der festen Formen und sucht ihren inneren Grund in der Schönheit der Seele, welcher die Tugend zur Neigung, zur Natur geworden ist, in dem harmonischen Gemüte, in welchem zum sittlichen Impulse die Sinnlichkeit frei und unbewußt zustimmt; ihre Erscheinung aber findet er in denjenigen Bewegungen, welche die willkürlichen unwillkürlich begleiten als Ausdruck weder einer ausdrücklichen Willensbestimmung noch eines bloßen Naturtriebs, sondern der unbewußt mitanklingenden Empfindung, und welche er daher die sympathetischen nennt (Mienenspiel, Gebärden beim Sprechen, Linie des Arms, wenn er nach etwas greift usw.). Solche Bewegungen werden endlich habituell und bilden feste Züge, auch die Anmut wird so schließlich zur architektonischen Schönheit. In dieser Entwicklung erscheint die Anmut als ein persönliches Verdienst, sie ist „Schönheit der Gestalt unter dem Einflusse der Freiheit", es ist „eine Art Zulassung, eine Gunst, die das Sittliche dem Sinnlichen erzeigt". Es gibt allerdings eine Anmut, welche Trennung der Triebe und des Willens, Kampf und Versöhnung, also Verdienst voraussetzt. Goethes Iphigenie ist eine schöne Seele, die gekämpft hat. Allein diese erworbene Anmut muß, auch abgesehen davon, daß das Erworbene erst, wenn es zur andern Natur geworden, als Anmut erscheint, was auch Schiller nicht verkennt, schon vor dem Kampf als Anlage und Talent, als Instinkt in der Natur liegen, und dieser Instinkt der Harmonie in seiner Erscheinung ist ebenfalls nicht ein bloß Sinnliches, sondern ein sittlich Sinnliches; nicht nur Iphigenie, auch die mediceische Venus ist anmutig. Im Kampfe selbst könnte sich dieser Takt des harmonischen Spiels nicht erhalten, wenn er nicht vorher als Natur da wäre. Ist er nun in der Natur da, so wird er auch da sein, wo das Sittliche und Sinnliche überhaupt noch gar nicht zu scheiden sind, wie im Kinde. Ist er da, wo beide noch nicht zu scheiden sind, so kann er auch da sein, wo die Möglichkeit einer Scheidung durch

die Grenzen der Gattung abgeschnitten und in eine höhere Gattung hinausverlegt, doch dämmernd angekündigt ist: in der Tierwelt. Man kann tierische Bewegungen, wie des elastischen Pferdes, des liebkosenden Hundes ganz wohl anmutig nennen. Ist nun dieser Anklang des Seelenspiels im Tiere, so kann ihn die Ahnung auch in der unbeseelten Natur finden und Säuseln der Bäume, Spiel der Wellen anmutig nennen. Erweitert sich so der Begriff der Anmut über das ganze Reich der Schönheit, so ist er aber auch nach einer andern Seite noch zu eng. Kann nämlich nach Schiller die Gewohnheit des schönen Spiels zur habituellen, festen Form werden, so muß dieses Spiel als ein solches, dessen Talent wir schon in die Natur selbst setzen müssen, auch ohne wirkliche Bewegung sich im Körper ankündigen, und zwar nicht nur durch die Erwartung ihres wirklichen Eintritts, sondern im Schwunge der festen Formen selbst, ohne daß man an wirkliche Bewegung denkt. Die Linien des schönen Körpers, auch wenn er ruht, fließen für das Auge, und dies liegt nicht nur im Akte des Sehens, sondern sie sind an sich eine Wirkung bauender und im Bauen den Stoff wirklich bewegender Kräfte. Das Schöne überhaupt ist nichts Ruhendes, denn sein Inneres ist die Idee, welche absolutes Leben und daher bauende Bewegung ist. Ganz wirkliche Bewegung ist der Ton; nun erinnere man sich, daß für den fühlenden Zuschauer selbst die starren Formen der Architektur zu fließen und im Fließen zu tönen scheinen: so klingt fließend das ganze Reich der Schönheit. Allerdings kann bei einem schönen menschlichen Körper jene (Schillersche) Anmut des Spiels im engeren Sinne ausbleiben; davon ist anderswo zu reden, es hindert aber nicht, den Fluß der schönen Formen ebenfalls, im weiteren Sinne, anmutig zu nennen. So ist die Anmut zunächst im Gegenstande als Ausdruck der lebendigen Bewegung der Idee erklärt. Diese Bewegung durchdringt den Stoff, aber durchaus liberal, so daß seiner Zufälligkeit kein Zwang angetan wird. Nun erwäge man, daß im Subjekte dieselbe Idee als Geist lebt und wirkt. Das Subjekt wird nach § 70 vorausgesetzt. Es ist nun zwar in ihm dasselbe vereinigt, was im Schönen, Geist und Sinnenwesen; aber im Schönen sind beide rein voneinander durchdrungen, während das Subjekt zunächst das empirische Subjekt ist, von welchem nicht erwartet werden kann, daß diese freie Harmonie in ihm vollzogen sei. Davon wird ausdrücklich die Rede werden. Das empirische Subjekt

wird also die Harmonie suchen. Was es sucht, muß es — als Möglichkeit — in sich tragen. Im Schönen findet es das vollendet, was in ihm unvollendet ist. So berühren sich beide als schlechthin homogene Wesen, deren das eine dem anderen ergänzend entgegenkommt. Daher ist die innere Bewegung im schönen Gegenstande zugleich eine Bewegung nach dem Subjekte hin, und dieser Bewegung kommt das Subjekt suchend entgegen. Dieses Herüber und Hinüber ist die Anmut. Der deutsche Name hebt mehr das innerlich Gemütvolle, der römische (und der griechische: χάρις) mehr die Befriedigung des reinen Formgefühls hervor.

§ 73

Es ist dies die Grazie des Schönen überhaupt, welche die 1
in der Idee begründete Hoheit wesentlich in sich schließt und von einer Abzweigung und einer Abart wohl zu unterscheiden ist. Die erstere entsteht, wenn das Schöne in seine Gegensätze auseinandertritt, wo denn im Unterschiede von der allgemeinen Grazie, welche den Formen des Gegensatzes bleibt, die Grazie im engeren Sinn vorzüglich derjenigen Erscheinung beigelegt werden wird, in welcher die Idee einen an sich wenig widerstrebenden Stoff durchdringt und daher in spielender und anschmiegender Leichtigkeit der Bewegung sich äußert. Beschränkt sich der Stoff auf ein
Geringstes, so geht sie in Zierlichkeit und Niedlichkeit über. Die 2
Abart aber tritt dadurch ein, daß, da das Schöne dem Subjekt zuerst sinnlich entgegenkommt, diese erste Wirkung sich unter gewissen Bedingungen dem wahren Übergang in die zweite geistige entziehen und an die Stelle derselben eine zurückgetretene Sinnlichkeit setzen kann, deren Darstellung und Aufregung als Reiz in dem übeln Sinne eines reflektierten Kitzels zu bezeichnen ist.

1) Sollte der Begriff der Anmut abgegrenzt und insbesondere der Vorwurf einer Vorwegnahme abgewiesen werden, so war es nicht möglich, eine andere in diesem Paragraph zu vermeiden. Es ist näm-

lich herkömmlich, die Anmut der Würde entgegenzustellen. Da nun hier das Gebiet der Schönheit überhaupt vorliegt, worin sich das Erhabene noch gar nicht abgesondert hat, so könnte die Meinung entstehen, es sei hier dieser Sonderung vorgegriffen und, was nur von einer gegensätzlichen Art des Schönen gilt, dem ganzen Schönen beigelegt. Allein hier ist die Rede von der Anmut, welche die Großheit in sich schließt und selbst der kecken Auflehnung des Kleinsten gegen das Große, dem Komischen, eigen ist; von der Anmut, die der Venus von Melos ebensosehr als der mediceischen, ja jener noch mehr, als dieser, dem Manne wie dem Weibe zukommt, von der Anmut, welche die Rondaninische Meduse wie die komische Maske hat, Aeschylus wie „der ungezogene Liebling der Grazien". Hier ist also kein Vorgriff: die Grazie gehört allen Formen des Schönen. Tritt nun aber das Schöne in seine Gegensätze auseinander, so wird, weil das Große, wiewohl ohne die Grazie im weiteren Sinn abzuwerfen, sich als Erhabenes absondert, diesem aber das Komische entgegentritt, welches zwar in allem Kampfe seines Widerspruchs ebenfalls so gewiß seine Grazie behauptet, als es die bekämpfte Idee zugleich rettet, neben diesen beiden eine Gestalt sich zeigen, welcher allerdings auch, wenn sie schön heißen soll, ein Ausdruck dessen inwohnen muß, was Quelle aller Großheit ist, aber doch in so kampfloser und harmloser Weise, daß das Anschmiegende und Entgegenkommende der Anmut ausdrücklich hervorspringt, wie namentlich im Weibe im Gegensatz gegen den Mann. Diese Erscheinung hat man gewöhnlich im Sinne, wenn man von Anmut spricht; aber die wahren Kenner der Schönheit behalten die Grazie mit voller Großheit vor Augen, welche den Jupiter mehr umfließt, als den Ganymed, und sie schätzen die Venus von Melos höher als die mediceische. Nur dies ist Vorwegnahme, daß diese Erscheinung der harmloseren Grazie hier besonders erwähnt wird. Die Vorwegnahme ist aber unerheblich, denn diese kampflose Gestalt ist zu unselbständig, um im vorliegenden allgemeinen Teile als eine besondere Form des Schönen aufgestellt zu werden. Wir nennen zwar das einfach Schöne, wie es in diesem ersten Abschnitte vorliegt, auch ein kampfloses Schöne, aber darunter verstehen wir das Schöne überhaupt, wie es den Kampf nur noch nicht als wirklichen bereits in sich trägt; wogegen solche Gestalten, welche in den Kampf gar nicht übergehen, in welchen sozusagen das Glück der Kindheit fixiert ist, erst in den Sphären der

in Natur und Kunst wirklich daseienden Schönheit besonders zu erwähnen sind. — Diese beschränktere Form der Grazie steht schon jenem leichten Spiele nahe, dessen Wesen darin beruht, einen Stoff quantitativ auf ein Minimum zu reduzieren und ihm dennoch eine beziehungsweise Fülle von Form aufzuprägen: das Niedliche und Zierliche, was ein nicht zu verachtender Nebenzweig des Schönen, aber mehr als Schmuck und Zugabe ganzer Schönheit, denn als selbständig Schönes zu betrachten ist. An dieser Stelle geht aber das Schöne bereits in ein Gebiet über, wo sich geschichtliche Standpunkte, im vorliegenden Fall moderne Vorurteile und Modebegriffe einmischen, durch die das Schöne mit dem Eleganten verwechselt wird, was sich zum Schönen verhält, wie die Arbeit des Schneiders und der Putzmacherin zum Werke des Bildhauers.

2) Hier geht der Vorgriff weiter und führt eine falsche Form, ein Afterbild der Anmut ein, das schon ganz dem bestimmten Dasein des Schönen in der Menschenwelt und der Kunst angehört, aber zur Abgrenzung des Begriffs hier schon genannt werden muß. Nicht vom bloßen Sinnenreiz ist hier die Rede, denn dieser ist gar nicht ästhetisch, sondern von Formen und Bewegungen, welche auf die Phantasie wirken und von dieser ausgehen, aber so, daß das geistige Bild, das sie hinter ihrer Form verbergen und dem Beschauer zuführen, nur das Sinnliche wiederholt, und zwar, weil innerlich gesetzt und ins Innere geworfen, um so pikierter und raffinierter. Das Bild behält einen Teil der Darstellung des Sinnlichen zurück, deutet ihn aber an, läßt den Zuschauer merken, daß er im Bewußtsein des sich darstellenden Subjekts verborgen lauscht, und wirft ihn so auch ihm ins Bewußtsein: die Grazie der Ballettänzerin, die Muse Wielands und häufig der Franzosen, die seine Muster sind, wogegen die καλλίπυγος in Neapel, die Üppigkeiten Ovids und die bekannte Szene im Titurel Unschuld sind.

§ 74

Die erste Wirkung des Schönen ist also zwar sinnlich, aber 1
nur im Begriff, in der Zeit kaum augenblicklich trennbar von der zweiten, welche geistig ist, aber so, daß sie die erste, sinnliche, völlig in sich aufnimmt, wodurch das Verhältnis sich umwendet.

Das Sinnliche wird so die reine Mitte, durch welche der im Objekt und der im Subjekt lebendige Geist zusammengeht, und indem sich durch seine flüssige Vermittlung die in § 72 ausgesprochene freie Harmonie bewirkt, so ist das Schöne nicht nur überhaupt, im Sinne von § 19, sondern gemäß seiner reinen Form im Sinne zwanglos vollendeten Einklangs persönlich in ebendemselben, vom ethischen wohl zu unterscheidenden, Sinne
2 personbildend. Zusammengefaßt mit dieser Wirkung auf das Subjekt ist nun das Schöne zu bestimmen als die sich selbst erscheinende oder sich selbst anschauende Idee, der durch die Mitte des angeschauten Bildes sich mit sich selbst zusammenschließende Geist (Ruge).

1) „Wodurch das Verhältnis sich umwendet." Was der Zeit nach zuerst wirkt, ist die sinnliche Bestimmtheit des schönen Gegenstands, und was ihr zuerst begegnet, die Sinnlichkeit des Subjekts. Allein in die erstere ist völlig und ohne Rest die Idee ergossen, welche das eigentlich Wesenhafte und Tätige im ganzen Gegenstande ist. Daher ist auch im anschauenden Subjekte die Sinnlichkeit nur in einer unendlich kleinen Zeitdauer für sich beteiligt, der Geist eilt alsbald durch sie dem Geist im Gegenstande zu. Von einer stumpfen und rohen Betrachtungsweise, die sich aus der reinen Gestalt nichts entnimmt als sinnlichen Reiz, kann hier nicht die Rede werden, sie fällt der Moral zu. Nun ist also auch im Subjekte die geistige Erhebung das Wesentliche, dem Werte nach Erste. Im Objekt und Subjekt ist nun der Geist zwar das Durchdringende, das Sinnliche das Durchdrungene, aber dies Durchdringen und Durchdrungenwerden ist nicht ein Zwang, der ausgeübt und gelitten wird, sondern harmonisches Durchfließen; das Sinnliche ist daher hier die zwang- und widerstandslose, reine Mitte zwischen Geist und Geist; Mitte, nicht Mittel. Der Gehalt im Gegenstand und der Geist im Subjekte schickt sich das Sinnliche voraus; aber nicht, um es sofort wie einen bloßen Boten zu entlassen, sondern nur durch es und in ihm begrüßen sich beide Geister. In § 19 wurde das Schöne als Persönlichkeit bestimmt, aber nur im Sinne des sittlichen Gehaltes, der in ihm erscheint. In Abschnitt C

wurde erst entwickelt, wie dieser Gehalt rein in die Form aufgeht. Nachdem diese Entwicklung erfolgt ist, hat Persönlichkeit, wenn das Schöne als solche bestimmt wird, einen anderen Sinn. Im Ethischen nämlich führt sich der Wille durch die sinnliche Bestimmtheit nur mit Widerstand und Kampf durch. Dieser Kampf kann und muß auch Inhalt des Schönen sein, aber die Darstellung dieses und jedes anderen Gehalts im Schönen ist kampflos, ist (vgl. § 72) völlig liberal. Es ist keine Notwendigkeit vorhanden, den Begriff der Persönlichkeit wesentlich in diesem Sinne kampfloser Harmonie zu fassen, denn eigentlich bleibt er ein ethischer Begriff, und wenn die Ethik als höchstes Ziel allerdings auch die höchste Leichtigkeit des Guten hinstellt, so stellt sie doch auch dieses Ziel unter den Gesichtspunkt des Sollens; aber er kann so gefaßt werden und es ist hier am Orte, weil dadurch ein sehr zweckmäßiger Ausdruck für die Wirkung des Schönen gewonnen wird, der Ausdruck nämlich, den Schleiermacher von der Wirkung des religiösen Urbildes braucht: personbildend. Wie durch dieses die Einheit zwischen dem absoluten und dem relativen Bewußtsein, zwar innerlich und ohne Rücksicht auf Form, so wird durch das Schöne die Einheit des geistigen Gehalts mit aller sinnlichen Erregung durch die reine Form und als reine Form im Subjekte begründet. In der empirischen Wirklichkeit sind wir abwechselnd sinnlich auf Kosten des Geistes und geistig auf Kosten der Sinnlichkeit; jenes ist wild, dieses barbarisch. Im Schönen sehen wir diesen Zwiespalt, ehe er in uns ethisch-praktisch gelöst ist, aufgehoben. Dies ist zunächst rein antizipierender Genuß. Der reale Mensch „schwankt zwischen seinem Urbild und seinem Zerrbild", sagt Schleiermacher. Dies Schwanken ist aufgehoben im Schönen; der momentane Genuß dieser Anschauung muß aber notwendig auch praktisch in uns fortwirken. Das Schöne tritt ausfüllend in jene Kluft; es spannt an und löst zugleich, es stählt und erweicht, es weist ab und lockt an, es erschreckt, wie nach Plato der Weise erschrickt, wenn er durch das Abbild des Schönen an das Urbild erinnert wird, und es löst diesen Schrecken in volle Vertraulichkeit auf, es bildet ganze Menschen. Vgl. die treffliche Darstellung Schillers am Schlusse des 15. Briefes in s. Abhandlung über die ästhet. Erz. des Menschen, besonders die geistvollen Worte über die Juno Ludovisi. Übrigens faßt Schiller in Br. 11 den Begriff: Person anders als wir. Die reine Freiheit, das beharrende Ich im

Subjekte nennt er Persönlichkeit, das Wechselnde der sinnlichen Bestimmtheit Zustand: die Schönheit soll beides versöhnen. Es muß aber erlaubt sein, auch diese versöhnte Einheit Persönlichkeit zu nennen. Übrigens hat Schiller auch die Wahrheit schon ausgesprochen, daß das Schöne, indem es angeschaut wird, aufhört, bloßer Gegenstand zu sein (a. a. O. Brief 25): „Die Schönheit ist zugleich Gegenstand für uns und Zustand unseres Subjekts. Sie ist zwar Form, weil wir sie betrachten, zugleich aber ist sie Leben, weil wir sie fühlen. Mit einem Wort: sie ist zugleich unser Zustand und unsere Tat.“ Nur hat er dies bloß psychologisch erklärt. —

2) Die spekulativ zusammenfassende Schlußbestimmung ist von Ruge: „Das Sinnliche und Äußerliche der Erscheinungswelt, welches die Idee zeigt, ist schön, es kann sie aber nicht zeigen, als in der Anschauung des Geistes; die Schönheit also ist die Idee, sofern sie sich selbst durch ihr Äußeres erscheint“ (Neue Vorsch. d. Ästh. S. 33). „Die Idee, welche sich selbst ausdrückt, ist die Schönheit. Die Idee kann sich aber nicht ausdrücken, ohne sich ausgedrückt zu finden, darum ist es dasselbe, ob ich sage: die sich ausdrückende oder die sich anschauende Idee“ (S. 33. 34). „Die Schönheit ist Geist für den Geist, durch die Außenwelt sich bewirkend“ (S. 43). Diese Sätze begründet Ruge durch jene Dialektik (vgl. § 70, 2), worin er zeigt, daß und wie in dem Objekt das Subjekt sich selbst findet, der Geist, der sich in jenem ausdrückt und der diesen Ausdruck anschaut, derselbe ist. Spiegel und Spiegelbild sind hier Eines. Wir können diese Bestimmungen hier aufnehmen, obwohl Ruge den Geist, der das Äußere zum reinen Ausdrucke des Innern umbildet, in seiner Entwicklung ausdrücklich als die Tätigkeit der Phantasie oder Kunst einführt; denn es genügt in diesem abstrakten Teile des Systems, zu wissen, erstens, daß der Gehalt im Schönen die lebendige Idee ist, zweitens, daß diese Idee in der sinnlich bestimmten Einzelheit rein aufgehen muß, so daß es „keine selbständige Außenwelt, kein dem Geiste fremdes Äußeres mehr gibt“, wie Ruge sagt; obwohl wir noch nicht wissen, wie das Organ heißt und beschaffen ist, das diese Tilgung des Fremden bewerkstelligt, oder ob nicht sogar ohne ein solches Organ von selbst jenes Geschehen eintreten könne, wodurch mit Beseitigung des störenden Zufalls die günstigen Bedingungen zur Herstellung eines vollkommenen Individuums sich frei entwickeln können. Wenn uns aber unser Gang zur

Genesis dessen führen wird, was diese Vollkommenheit wahrhaft bewerkstelligt, so werden wir durch den Begriff des reinen Scheins und die strenge Abgrenzung des Schönen gegen das Gute gewonnen haben, daß wir diesen realen Grund nicht ethisierend fassen, wie dies (§ 19, 2) an Ruges Darstellung getadelt wurde; ein Tadel, der sich insbesondere auf die Ausführung in Ruges Vorsch. S. 48 — 51 bezieht, wo jede liebevolle Vertiefung in die Natur, welche mehr in diese legt, als sie hat, in die Persönlichkeit, welche hinter dem Äußeren derselben den inneren Wert findet usw., als hinreichender Grund des schöpferischen Schauens behauptet wird, woraus das Schöne entsteht. „Alle Handlung, alle Betätigung des Geistes, die zur Erscheinung kommt, ist umgedichtet in Schönheit, sobald sie nur in ihrer Wahrheit, d. h. mit dem wahren Sinne angeschaut wird" (S. 50). Darin ist das spezifisch Ästhetische ganz verwischt.

§ 75

Die ästhetische Stimmung im Subjekte ist als Reflex des 1
Objekts auch für sich betrachtet eine reine Mitte der gegensätzlichen Formen seiner Tätigkeit. Diese Mitte ist von Kant als ein 2
freies Spiel und die damit verbundene Lust als ein reines Wohlgefallen bestimmt worden, d. h. als ein solches, das jedes Interesse ausschließt. Das Interesse nämlich geht hinter die reine Form zurück auf den Gegenstand als Stoff (vgl. § 54) und ist mit einem Wohlgefallen verbunden, welches „nicht bloß durch die Vorstellung des Gegenstands, sondern zugleich durch die vorgestellte Verknüpfung des Subjekts mit der Existenz desselben bestimmt wird". Dies „setzt Bedürfnis voraus oder bringt eines hervor, und als Bestimmungsgrund des Beifalls läßt es das Urteil über den Gegenstand nicht mehr frei sein" (Krit. d. ästh. Urt. § 5). Das Schöne ist daher nicht mit dem Inter- 3
essanten zu verwechseln. Alles Wohlgefallen dieser unfreien Art kann mit Kant pathologisch, das freie ästhetische aber kontemplativ genannt werden.

1) „Als Reflex des Objekts.“ Wir mußten zuerst ein Objekt haben, ehe wir die subjektive Stimmung, die es hervorruft, zergliedern und abgrenzen konnten. Kant hat das letztere mit klassischer Schärfe vollbracht, wiewohl es bei ihm an einer objektiven Bestimmung des Schönen gänzlich fehlt. Diese konnte er nicht finden, weil er mit dem Begriffe der Zweckmäßigkeit nicht fertig zu werden wußte (§ 43). Er sucht daher das Schöne rein subjektiv in jener Stimmung der Gemütskräfte, worin die unbestimmte Vorstellung der Zweckmäßigkeit vom Verstande der Einbildungskraft zugeschoben wird. Man fragt notwendig: wie kommt es denn, daß ein Gegenstand diese Stimmung hervorruft, ein anderer nicht? Darauf weiß Kant keine Antwort, und er stellt sich auch die Frage nicht. Deswegen nicht, weil er, wie schon bemerkt, unbewußt bereits auf den subjektiven Idealismus hinarbeitet, welcher das Schöne überhaupt nur als eine Art, die Dinge zu sehen und danach selbst Dinge hervorzubringen, welche so gesehen sein wollen, zu begreifen hat. Allein wenn wir auch das Berechtigte im subjektiven Idealismus festhalten und ihn über sich hinaus dahin steigern, daß der subjektive Geist als Moment des absoluten begriffen wird, so ist das Schöne doch nur so zu entwickeln, daß dieser Geist gefaßt wird zuerst als derjenige, welcher eine objektive Welt hervorbringt, die so beschaffen ist, daß ihr Spiegelbild im Subjekte zu einem ästhetischen werden kann, wogegen Kant ganz ausdrücklich das Ganze nur subjektiv bestimmt. „Was an der Vorstellung eines Objekts bloß subjektiv ist, d. i. ihre Beziehung auf das Subjekt, nicht auf den Gegenstand ausmacht, ist die ästhetische Beschaffenheit derselben“ (a. a. O. Einl., Abschn. VII, u. and.). Dagegen haben wir nun, nachdem wir die metaphysische Möglichkeit des Schönen auf dasjenige, was Kant innere Zweckmäßigkeit nennt, als auf ein objektives Prinzip begründet und in das so begründete Schöne freilich das Subjekt mitbegriffen haben, den Vorteil, alle Momente der Bestimmtheit des Eindrucks, welchen das Schöne hervorbringt, und von welchem Kant den wahren Grund nicht angeben kann, als die einfache Kehrseite des Gegenstandes, als die subjektiv gewendete Beschaffenheit desselben entwickeln zu können. Es ist nur eine Übersetzung des Objektiven ins Subjektive, aber eine notwendige.

2) Das „freie Spiel“ erscheint bei Kant freilich nur als ein Spiel der Erkenntniskräfte (a. a. O. § 9), er meint es nur im Gegen-

satz gegen das Gebundene und Bindende im logischen Urteil; er hätte es aber wohl in dem weiten Sinne nehmen dürfen, daß er alle Merkmale des ästhetischen Wohlgefallens im Gegensatze auch gegen das praktische dadurch bezeichnete. Man könnte nun gegen die Anwendung dieses Begriffes auf das Schöne freilich vorbringen, er sei zu niedrig, da im Spiele eine bloß verständige Ordnung und eine bloß sinnliche Befriedigung durcheinander gehen; doch muß der Begriff auch höher gefaßt werden dürfen. Schiller verteidigt ihn (Über d. ästh. Erz. d. M., Br. 15): „Diesen Namen rechtfertigt der Sprachgebrauch vollkommen, der alles das, was weder subjektiv noch objektiv zufällig ist und doch weder äußerlich noch innerlich nötigt, mit dem Worte Spiel zu bezeichnen pflegt. Da sich das Gemüt bei Anschauung des Schönen in einer glücklichen Mitte zwischen dem Gesetz und Bedürfnis befindet, so ist es eben darum, weil es sich zwischen beiden teilt, dem Zwange sowohl des einen als des andern entzogen. Dem Stofftriebe wie dem Formtriebe ist es mit ihren Forderungen ernst, weil der eine sich, beim Erkennen, auf die Wirklichkeit, der andere auf die Notwendigkeit der Dinge bezieht; weil, beim Handeln, der erste auf Erhaltung des Lebens, der zweite auf Bewahrung der Würde, beide also auf Wahrheit und Vollkommenheit gerichtet sind. Aber das Leben wird gleichgültiger, sowie die Würde sich einmischt, und die Pflicht nötigt nicht mehr, sobald die Neigung zieht: ebenso nimmt das Gemüt die Wirklichkeit der Dinge, die materielle Wahrheit, freier und ruhiger auf, sobald solche der formalen Wahrheit, dem Gesetz der Notwendigkeit, begegnet, und fühlt sich durch Abstraktion nicht mehr angespannt, sobald die unmittelbare Anschauung sie begleiten kann" usw. — Das Schöne ist eine wesentliche Erweiterung des Menschen. „Mit dem Angenehmen, mit dem Guten ist es dem Menschen nur ernst; aber mit der Schönheit spielt er." Man dürfe sich nicht an die gewöhnlichen Spiele erinnern, durch das Ideal der Schönheit sei auch ein Ideal des Spieltriebs gegeben. „Die Vernunft tut den Ausspruch: der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen. Denn der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." Schiller stellt die reine Mitte der ästhetischen Stimmung in der genannten Abhandlung in mannigfaltigen beredten Wendungen, bald Kantische, bald Fichtesche Terminologie aufnehmend,

aber auch mit selbständigen tiefen Bestimmungen dar; so gelangt er (Br. 21) zu dem Resultate, daß im ästhetischen Zustande der Mensch gleich Null sei, weil jede besondere Determination fehle, aber (Br. 22) ebensosehr, wenn man auf die Summe der Kräfte achte, die hier mit Auslöschung ihres Gegensatzes gemeinschaftlich tätig seien, höchste Realität: die unendliche Möglichkeit, Anlage, die Integrität der Menschheit ist uns zurückgegeben und daher die Schönheit unsere zweite Schöpferin.

Die weiteren höchst fruchtbaren Bestimmungen Kants s. a. a. O., außer der Einl., § 2—6. Bedürfnis setzt auch das sittliche Interesse voraus, obwohl sein Gegenstand absolut ist; das Subjekt trägt das Sittengesetz, ohne ihm empirisch zu entsprechen, in sich und sucht daher im Gegenstande nicht die Form, sondern einen Gehalt, an dem es sich erhebe.

3) Kant nennt nur das sinnliche Interesse ein pathologisch (durch Anreize, stimulos) bedingtes. Mit Recht aber haben schon Schiller und Goethe in ihrem bekannten Sprachgebrauche jedes, auch das moralische, religiöse Interesse am Schönen pathologisch genannt, wovon nachher weiter zu sprechen ist. Der Ausdruck wurde übrigens von diesen bereits auch auf das Objekt angewendet. Ist nämlich der Geist, der ein schönes Werk hervorzubringen sucht, mit dem Inhalte desselben ganz oder teilweise unfrei verwachsen, so weiß er ihn nicht von sich zu lösen und zur reinen Form herauszubilden. Davon ist die Folge, daß auch der Anschauende das Werk nicht als reine Form genießen kann, sondern den Urheber dazu nehmen muß, dessen Zustände ihm nun als bloßer Stoff (der Neigung, Abneigung, Beobachtung usw.) interessant sein mögen. Das Objektive und Subjektive sind also auch hier nur die Kehrseiten voneinander. Interessant heißt zunächst ganz allgemein, was aus der Reihe des Gewöhnlichen heraustritt, dadurch überrascht und anzieht. Das Schöne nun tritt aus der Umgebung des Gewöhnlichen allerdings heraus; allein es ist eine reine Harmonie, in welche das Gewöhnliche, freilich über sich selbst erhoben, mitaufgenommen ist; es ist daher einfach und reizt keine vereinzelte Kraft im Zuschauer zur Tätigkeit. Das Interessante aber reizt eine vereinzelte Kraft auf, und der Grund davon ist, daß es selbst ein Vereinzeltes ist, d. h. daß es aus dem Gewöhnlichen nicht durch die Einfalt der Vollkommenheit hervorsticht, sondern durch die Abnormität

der Einseitigkeit. Nun nehme man dazu das Unruhige, Unzufriedene einer gärenden, verstimmten, subjektiven Zeit, wie die moderne, so leuchtet ein, daß sie vorzüglich das Schauspiel der Verstimmung anziehend finden wird, man erwäge ferner, daß die verstimmte Persönlichkeit, die sich als Schauspiel gibt, vermöge der Subjektivität der Zeit diesen Eindruck hervorzubringen suchen und der Zuschauer, weil er ebenso ist, diesem Suchen entgegenkommen wird: so hat man den Begriff des Interessanten, wie ihn der Sprachgebrauch bestimmt hat.

Den Ausdruck kontemplativ hat ebenfalls Kant zuerst gebraucht a. a. O. § 5.

§ 76

Das Interesse, das auf den Stoff im eigentlichen Sinne 1
(§ 55) geht, ist ein sinnliches und die aus seiner Befriedigung entspringende Lust ein Wohlgefallen am Angenehmen; dasjenige, welches auf die Idee als Gehalt abgesehen von ihrem Aufgegangensein in die reine Form bezogen ist, ein sittliches und die Lust ein Wohlgefallen am Guten (vgl. 56—60). So verschieden diese beiden Arten des Interesses und Wohlgefallens sind, so sind sie doch beide von der ästhetischen Stimmung ausgeschlossen und, sofern auch die Idee als bloßer Gehalt Stoff genannt werden kann (§ 55, Anm. 2) beide stoffartig. Eine sittliche Wirkung wird aber das Schöne absichtslos und mittelbar allerdings zurücklassen. Die Auffassung unter dem Standpunkte 2
der Zweckmäßigkeit, welcher zur einen oder andern dieser beiden Formen das Interesse gezählt werden kann, ist aus denselben Gründen im Schönen unzulässig.

1) Das treffendste Beispiel dafür, wie das ästhetische Interesse durch das sinnliche aufgehoben wird, ist das von der Eßlust, das Kant § 5 anführt. Wer Eßlust hat, kann für die geschmackvolle Form aufgestellter Speisen (welche freilich nicht in das eigentliche Gebiet des Schönen gehört, doch im Sinn des Schmucks einen Ansatz davon hat) keinen Sinn haben, vielmehr er strebt durch den Geschmacksinn in das

Innere, Stoffartige einzudringen. Die Eßlust löst ihm schon im Sehen die Form auf. Angenehm ist nun freilich ein feinerer Begriff, der nicht bloß grobsinnlichen Genuß, sondern, z. B. in geselliger Unterhaltung, eine unbestimmte Vermischung sinnlicher und theoretisch oder praktisch geistiger Genüsse bezeichnet. Allein auch das Ganze dieser unbestimmten Mischung ist sinnlich zu nennen, sofern es der eine so, der andere anders darin hält, also das Subjektive mit seinen Neigungen und Abneigungen, wobei bloß Sinnliches immer mitunterspielt, dabei die Hauptrolle übernimmt. Eine ganz artige Auseinandersetzung dieser ganzen im engeren Sinn stoffartigen Weise des Interesses gibt Kant a. a. O. § 2 von den Worten: Wenn mich jemand fragt usw. Nur kann er auch hier den Grund nicht angeben. Er setzt ihn darein, daß das Wohlgefallen am Angenehmen nicht rein subjektiv sei, weil nämlich darin die Existenz des Gegenstandes begehrt werde. Vielmehr aber ist zu sagen, daß dieses Wohlgefallen zu subjektiv ist, d. h. es geht zwar hinter die Form auf den Stoff, begehrt den Gegenstand als empirisch wirklichen, aber so, daß es sich sinnlich mit ihm zu durchdringen, ihn als Stoff in sich aufzuzehren sucht, und ebendies ist ein bloß subjektives Verhalten, denn eben in seinen sinnlichen Gelüsten ist das Subjekt bloßes Subjekt, jeder hat andere Gelüste, der Geist aber ist allgemeiner Natur. Dagegen läßt die wahre ästhetische Stimmung den Gegenstand frei sich gegenüber. Der wahre Grund davon liegt im Objekte: die sinnliche Bestimmtheit ist in diesem so in die Idee aufgenommen, daß sie zwar Bestimmtheit eines Einzelnen ist, das aber durch diese so verallgemeinert und verewigt wird, daß dieses Einzelne nicht mehr auf dem Boden steht, wo es als Dieses neben anderen Diesen diesem Subjekte Begehren, jenem Verabscheuen einflößt. Hat das Subjekt nicht die Fähigkeit, den Gegenstand in diesem Geiste zu fassen, so ist es seine Schuld, denn vorausgesetzt im Gegenstande ist das wahrhaft Schöne.

Es scheint hart, auch das sittliche Interesse vom Schönen auszuschließen, besonders in unserer tendenzmäßigen Zeit, wo man angefangen, die unmittelbare Erregung einer Begeisterung für soziale und politische Erneuerung des Lebens für die Probe der Kunst zu halten. Allein dies ist das Zeichen einer gärenden Epoche, welche zunächst nicht zum Schönen, sondern zum Handeln berufen ist. Es gibt jedoch noch einen andern, als den streng ästhetischen Standpunkt: den histo-

rischen, und von diesem aus sind tendenzmäßige Werke und das Interesse, das sie erregen, ganz anders und günstiger zu beurteilen als von jenem. In der Lehre von den Künsten wird für die Gattungen, worin durch vorherrschende Tendenz das Schöne zum bloß Anhängenden wird, ein besonderer Raum aufzustellen sein, womit denn auch das stoffartige Interesse, das sie erregen, in seine Berechtigung treten wird. Stoffartig ist aber auch das sittliche Interesse am Schönen zu nennen. In § 55 wurde nämlich zwar, um Verwirrung zu verhüten, der Ideengehalt im Schönen nicht Stoff genannt, sondern bloß die eigentliche Materie abgesehen von der Form. Hütet man sich aber nur, Stoff in beiderlei Sinn zu verwechseln, so kann allerdings auch die Idee oder die dargestellte sittliche Macht, abgesehen davon, wie sie in reine Form aufgegangen ist, Stoff genannt werden, ja es ist dies im jetzigen Zusammenhange ganz am Orte, um zu zeigen, wie in der subjektiven Aufnahme des Schönen das bloß sinnliche und das einseitig moralische Verhalten in Einer Beziehung gleich falsch sind, welche Beziehung eben eine stoffartige zu nennen ist. Wer sich z. B. zu einem Epos oder Drama so verhält, daß er das Ganze zerpflückt und danach aburteilt, ob er gewisse Personen, die darin auftreten, leiden kann oder nicht, der nimmt es stoffartig auf in der Bedeutung der Sinnlichkeit; wer es aber zerpflückt, weil moralische Achtung oder Mißachtung einzelner Personen oder Handlungen ihn nicht zum Genusse des Ganzen gelangen läßt, der fehlt zwar aus anderem Grunde, aber ästhetisch betrachtet in demselben Punkte wie der erstere, er verhält sich nämlich stoffartig. Die ganze Frage über die Einseitigkeit des sittlichen Verhaltens erledigt sich übrigens einfach, wenn man sich erinnert, daß hier nur subjektiv gewendet wird, was in § 56—60 objektiv ausgesprochen ist. In § 55 Anm. 2 ist noch eine weitere Bedeutung des Begriffes Stoff als die zweite aufgeführt worden: was man gewöhnlich Sujet nennt. Von dieser Bedeutung ist im jetzigen Zusammenhang nicht besonders zu handeln; denn wer sich für den Stoff in diesem Sinne einseitig interessiert, wer also z. B. nur fragt: ist der Inhalt dieses Trauerspiels Geschichte, oder nicht, bei dem liegt im Hintergrunde immer entweder ein sinnliches, oder ein moralisches Interesse, so daß dies mit den unterschiedenen zwei Formen stoffartigen Interesses zusammenfällt. Um nun aber diese Ausschließung des sittlichen Interesses nicht mißzuverstehen, erwäge man, daß eine sittliche

Wirkung, je weniger sie gesucht wird, um so sicherer zurückbleibt. Im Grunde des Gemüts tönt, nachdem die Stimmung, worin Stoff und Form in Eins klang, vorüber ist, der Gehalt nach. Schillers Tell z. B. wurde so zu einer Quelle der Begeisterung für die deutsche Jugend in den Befreiungskriegen. Solche — vom ästhetischen Standpunkt — stoffartige Wirkungen sind gewiß nicht zu verachten; so hat Homer und haben die Tragiker im Volke der Griechen Unendliches gewirkt; Goethe stellt überall in seinen Urteilen diese Wirkung sehr hoch, so wie er aber vom reinen ästhetischen Gesichtspunkte spricht, so redet er anders. Doch nicht bloß durch Nachwirken eines spezifisch sittlichen Gehalts wird das Schöne eine sittliche Gewalt; auch alle diejenigen Stufen der Idee, deren Gehalt nicht eigentlich als ethisch zu bezeichnen ist (vgl. § 22), bereiten jeder sittlichen Erhebung den Boden, und zwar aus dem Grunde, den wir mit Schillers Worten aufgeführt § 75 Anm. 2, und dieser Grund fällt mit dem objektiven in § 22 zusammen, denn wie von jeder Existenz eine Linie zu den höchsten, den sittlichen Sphären des Daseins führt, so führt jede Lösung des Zwiespalts im menschlichen Wesen zu der Entwicklung seiner bedeutendsten sittlichen Kräfte.

2) Das Zweckmäßige kann ein Mittel zum Angenehmen sein, oder ein Mittel zum Guten; in seiner wahren Bedeutung ist es beides, denn auch das Angenehme hat seine richtige Stelle im Begriffe des höchsten Guts. Die objektiven Hauptbedingungen, unter welchen das Zweckmäßige im Guten zulässig ist, sind § 23 ausgesprochen. Die eine bestand darin, daß das Persönliche, ganz in das Zweckmäßige vertieft, wie eine zweite Naturnotwendigkeit behandelt wird; so kann z. B. der Ackerbau poetisch dargestellt werden. Die andere lag in der innigen Verbindung mit den absoluten Zwecken. So ist ein Dampfschiff verglichen mit einem Segelschiff, ein Dampfwagen verglichen mit einem von Pferden gezogenen oder einem Reiter prosaisch, aber der ungeheure Zeitgewinn für die geistigen Zwecke kann in einem poetischen Zusammenhang dennoch große Wirkungen tun. Hier aber ist die Rede von der subjektiven Betrachtungsweise, welche das, was wirklich nicht um eines äußern Zweckes willen da ist, unter einen solchen rückt; daher z. B. der Landmann keine landschaftliche Schönheit genießt, weil er Erde, Wasser, Luft unter dem Standpunkte der Brauchbarkeit ansieht. Ebenso kann das, was an sich einem äußeren Zwecke dient, aber

durch Behandlung in das Licht poetischer Selbständigkeit gerückt ist, von einem prosaischen Sinn so betrachtet werden, daß die Schönheit zersetzt wird. Ein Fuhrmannswagen mit tüchtigen Hengsten läßt sich ganz poetisch auffassen, aber nicht wohl vom Kaufmann, dem er die Waren zuführt. So alle Sphären der Ökonomie.

§ 77

Stoffartig und mit Interesse verbunden ist, wiewohl hier das Interesse weder bloß der sinnlichen Materie, noch bloß dem Gehalte, sondern dem ganzen Gegenstand als Stoff gilt, auch das religiöse Verhalten; denn da es auf Verwechslung und unfreiem Schein beruht, so ist ihm alles an der Existenz des Gegenstandes, den es allerdings nur vermöge eines Widerspruchs als empirisch und zugleich als über aller Empirie vorhanden ansehen kann, und an der andächtigen Erhebung des Subjekts zu diesem Gegenstande gelegen. Daher hat es mit der Form im ästhetischen Objekte als reiner Form nichts zu tun. Wer das Schöne mit der Stimmung betrachtet, die es nur als Mittel benützt, um die religiöse Bewegung des Gemüts zu vollziehen, der empfindet die Schönheit nicht als Schönheit, und wer diese als solche frei anschaut und genießt, ist nicht im Zustande der Andacht. Vgl. § 61—67.

Auch hier ist nur subjektiv gewendet, was in § 61—67 objektiv ausgesprochen ist. Es ist in diesem Zusammenhang gleichgültig, ob das Götterbild wirklich als der Gott selbst angebetet, oder nur als eine Erinnerung an ihn zum Vehikel der Andacht wird, oder ob sich das Bild als bloße Vorstellung ins Innere zurückzieht; denn auch in den beiden letzteren Fällen ist alles an der Existenz des Gegenstandes gelegen, wiewohl dieselbe nun nicht in dem vorliegenden Werke, sondern auf dem Olymp, Himalaya, über den Wolken gesucht wird. Daß der so in stoffartigem Sinne als existierend vorausgesetzte Gegenstand zugleich über alle Bedingungen der Existenz erhaben gesetzt wird, ist ein

Widerspruch, den die Religion nicht bemerkt, wie dies ebenfalls oben gezeigt ist.

§ 78

1 Vom Schönen ist aber auch das Interesse der Wahrheit ausgeschlossen, mag es nun darauf gerichtet sein, den Gegenstand als empirisch vorhandenen, d. h. als Stoff abgesehen von der reinen ästhetischen Form, oder mit und in dieser zu begreifen, denn im ersten Falle wird der Schein durch Zurückgehen hinter die Gesamtwirkung der Oberfläche schlechtweg aufgehoben (§ 54), im zweiten zwar in seinem Grunde und seiner Berechtigung be-
2 griffen, aber dadurch als Schein ebenfalls aufgelöst. Das Subjekt gewinnt durch die Vollendung dieser Auflösung zwar ein reines Wissen, welches höher ist als die schöne Täuschung (§ 69), aber wo das Schöne als solches seine Stelle hat und daher der Schein waltet, da wird diese, wenn das Denken als Weg zum Wissen sich einmischt, zur Unzeit als Mangel, das Wissen als Bedürfnis gefühlt, und so entsteht Interesse, welches in diesem Zusammenhang fremdartig, einseitig und als niedrigeres Verhalten zu bezeichnen ist.

1) Das Interesse der Wahrheit, d. h. des Denkens, das durch Vollendung seines Durchdringens zum Wissen wird, kann ein doppeltes sein. Entweder es nimmt den Gegenstand abgesehen von der reinen ästhetischen Form vor sich, wie z. B. der Physiolog und Zoolog einen organischen Körper; oder mit und in dieser Form, wie der wissenschaftliche Ästhetiker denselben Körper, sofern derselbe durch den ästhetischen Akt als reine Form hingestellt ist. Jenes Verfahren legt den Körper auseinander und zerstört die Gesamtwirkung der Oberfläche; nun bleibt zwar die Wissenschaft bei der Zerlegung nicht stehen, sondern begreift ebenso auch die allgemeine Wechselwirkung der zuerst getrennten Teile, aber in dieser Rekonstruktion bleibt das Bewußtsein der Teile immer gegenwärtig. Der Physiolog als solcher vergißt, wenn er auch den Körper als lebendiges Ganzes anschaut, nie, daß hier

Venen, dort Arterien durch die Haut schimmern, hier dieser, dort jener Muskel liegt, daß dieser Teil auf der Oberfläche so und so erhöht ist, weil im Innern dies oder jenes Organ seinen Raum braucht usw. Daher bleibt diese Betrachtung, obwohl sie in ihrer Weise auch die Form begreift, gegenüber dem Schönen immer stoffartig. Nun steigt der Naturforscher zwar auch zum allgemeinen Begriff des Organismus auf, in welchem ausdrücklich gesetzt ist, daß aller Stoff sich in Form aufhebt, und wenn er es zum philosophischen Wissen bringt, so weist er diesem Begriffe seinen Ort im Ganzen des Systems der Idee an; allein jetzt hat er den Organismus überhaupt im Auge, er hat den Begriff in seiner Allgemeinheit, und ihn beschäftigt nicht mehr das Individuum, wie er auch übrigens etwa als Arzt seinen Begriff in der Behandlung des letzteren in Anwendung bringen mag. Immer also ist bei diesem Verfahren der Schein völlig aufgehoben. Der wissenschaftliche Ästhetiker dagegen bleibt nicht bei dem Begriff in seiner Allgemeinheit stehen, sondern er begreift auch die Notwendigkeit des Standpunkts, auf welchem ein Einzelnes durch die reine Form unmittelbar als vollendete Erscheinung des Allgemeinen sich darbietet. Allein auch er steht nun nicht mehr im Scheine, sondern über dem Scheine und hat ihn zum Gegenstand, der Schein ist ebenfalls aufgelöst.

2) Die strenge Wahrheit ist höher als die Schönheit (vgl. § 69). Allein dadurch, daß ein Standpunkt einen höheren über sich erkennt, verliert er seine Selbständigkeit nicht. Wo er berechtigt und an seinem Orte ist, erscheint der höhere als einseitig und niedriger, wenn er sich unzeitig eindrängt. Es ist daher nicht ein Vorzug, sondern eine Armut, wenn man vor Kunstwerke tritt, nicht um sie zuerst zu genießen und vielleicht ein andermal sich vom Genusse philosophische Rechenschaft zu geben, sondern um sogleich zu kritisieren und sich über Kunst zu belehren, wie dies jetzt immer allgemeiner wird. Der Genuß der ganzen Wahrheit in dem zum Wissen durchgedrungenen Denken ist auf seinem Boden reicher als der ästhetische Genuß; allein der ästhetische Genuß ist reicher als der auf seinem Boden ihn störende Begriff, denn er ist interesselos, dagegen die philosophische Tätigkeit, wenn sie sich so einmischt, muß die reine ästhetische Stimmung als Täuschung behandeln, fühlt diese als Mangel des Denkens und ist nun durch das Interesse getrieben, diesen erst aufzuheben. Allein es kann auf diese

Weise der Mangel nicht einmal aufgehoben werden: denn die Täuschung soll begriffen werden, sie ist aber nur zu begreifen, wenn sie vollendet ist, und dies eben ist sie nicht, wo sich das Denken vor der Zeit einmischt; es ist keine Kunstphilosophie und Kunstkritik möglich, wo ihr nicht der volle, ungeteilte, reine Kunstgenuß vorangegangen ist.

§ 79

Obwohl also das Schöne vor allem und ohne allen Begriff gefällt, wird es dennoch, wie Kant richtig bestimmt, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt. Da nun allgemeine Übereinstimmung des Urteils bloß da gefordert werden zu dürfen scheint, wo sie sich nötigenfalls durch Beweis, also Begriff erzwingen läßt, so hat man, um dem vermeintlichen Widerspruch zu entkommen, den Satz geleugnet und ihm den andern entgegengestellt, daß jeder seinen eigenen Geschmack habe. Allein Geschmack und Schönheitssinn ist zweierlei. Jener hat nur anhängende Schönheit (§ 23, 3; 59, 3) zum Gegenstande, und über diese gibt es allerdings so viele Ansichten als Subjekte, weil der Maßstab der Empfindungsweise über dasjenige, was durch Verbindung einer ästhetischen Zutat mit dem Zweckmäßigen und Guten entsteht und was als angenehm (im weiteren Sinne als § 76) zu bezeichnen ist, in den unbestimmbar zufälligen Neigungen der Subjektivität liegt; zudem wechselt sie ihre Formen nach nationalen und geschichtlichen Bedingungen, wonach notwendig auch der Geschmack am Vorhandenen wechselt.

Die Tatsache hat Kant a. a. O. § 6 ff. ebenso richtig aufgestellt, als mangelhaft (wiewohl mit richtigen Andeutungen) erklärt. „In Ansehung des Angenehmen bescheidet sich jeder, daß sein Urteil, welches er auf ein Privatgefühl gründet, sich auch bloß auf seine Person einschränke. Daher ist er es gern zufrieden, daß, wenn er sagt: der Kanariensekt ist angenehm, ihm ein anderer den Ausdruck verbessere und ihn erinnere, er solle sagen: er ist mir angenehm" usw. „Mit dem Schönen ist es anders bewandt. Es wäre (gerade umgekehrt)

lächerlich, wenn jemand, der sich auf seinen Geschmack etwas einbildete, sich damit zu rechtfertigen gedächte: dieser Gegenstand ist für mich schön. Denn er muß es nicht schön nennen, wenn es bloß ihm gefällt. Reiz und Annehmlichkeit mag für ihn vieles haben, darum bekümmert sich niemand; wenn er aber etwas für schön ausgibt, so mutet er andern ebendasselbe Wohlgefallen zu, — er sagt daher: die Sache ist schön, er fordert von andern die Einstimmung, er tadelt sie, wenn sie anders urteilen, und spricht ihnen den Geschmack ab, von dem er doch verlangt, daß sie ihn haben sollen." Die Forderung der Allgemeinheit schließt den Begriff der Notwendigkeit in sich (a. a. O. § 18—22); dies sind Merkmale des Begriffs, der seine Wahrheit beweisen, d. h. die Anerkennung derselben von allen erzwingen kann, und so ist der volle Widerspruch vorhanden, denn es ist ebenso wahr, daß das Schöne ohne Begriffe und vor allem Begriffe gefällt, als daß es mit dieser Allgemeinheit und Notwendigkeit auftritt. Diesem Widerspruch entgeht man freilich, wenn man die zweite dieser Thesen leugnet und den sprichwörtlichen Satz: jeder hat seinen Geschmack, oder: de gustibus non est disputandum als ein Grundgesetz des Schönen aufstellt. Kant hat aber richtig nachgewiesen, daß diese völlige Freilassung der Willkür nur auf das Angenehme angewandt werden kann. Er hätte diesen Punkt noch schärfer und gründlicher beleuchten können, wenn seine Darstellung nicht an zweierlei Mängeln litte: daß er nämlich bloß das Angenehme als diese Sphäre der Willkür bestimmt und daß er den Namen Geschmack (in der Weise seiner Bildungsepoche) sowohl für das Schöne als für das Angenehme gebraucht, so daß er nur durch einen Zusatz beides unterscheiden kann: Geschmack am Angenehmen und Geschmack am Schönen, oder Sinnengeschmack und Reflexionsgeschmack (§ 8). Allein es ist etymologisch ganz begründet, daß die jetzige Wissenschaft dem Geschmack, der von einem stoffartigen Sinne den Namen hat, nur die untergeordnete Sphäre der anhängenden Schönheit anweist und, wenn die subjektive Aufnahme des Schönen einen besondern Namen führen soll, den Ausdruck Schönheitssinn gebraucht. Es ist aber nicht nur das Angenehme, in der Bedeutung des bloß sinnlich Wohlgefälligen, was unter den Gesichtspunkt des Geschmacks fällt, oder vielmehr die Bemerkung § 76, 1 ist hier wieder aufzufassen und dahin zu ergänzen, daß dem Angenehmen eigentlich immer irgendeine geistigere Beziehung beigemischt ist; angenehm kann

nun alle anhängende Schönheit heißen, weil das Schöne, das einem Andern nur beigemischt ist, in die Mischung nicht rein aufgeht, sondern als mehr oder minder bloß sinnlicher Reiz daneben fällt; auf das Angenehme als ein so Gemischtes geht der Geschmack, und so ist es denn die ganze Sphäre der anhängenden Schönheit, mag sie nun an das Zweckmäßige (dem Bedürfnis Dienende) als Überfluß angehängt sein (§ 23, 3) oder an den sittlichen Selbstzweck (das Gute § 59, 3), um was es sich hier handelt. Geschmackssachen sind Hausgeräte, Zurichtung einer Tafel und dgl., Geschmackssachen sind aber auch gesellige Formen, in welchen ein sittlicher Kern ist, jedoch so, daß er durch den Unterschied der Zeiten und Völker konventionell wird und daher die Zutaten seiner Erscheinung wechselt, wodurch er den Veränderungen der Mode unterliegt. Hier ist insbesondere die Kleidung interessant. Es verbindet sich in ihr das sinnliche Bedürfnis, den Körper zu schützen, mit der sittlichen Absicht, ihn zu verhüllen. Beide Zwecke aber vereinigen sich, indem sie mit einem Überschusse befriedigt werden, mit der Schönheit. Nach Kant könnte diese Verbindung angenehm heißen nur darum, weil die wärmere, schmiegsamere Kleidung dem Körper wohler tut; allein in dem Angenehmen ist auch die Befriedigung der geistigeren Lust, zu gefallen, die Persönlichkeit in ein vorteilhaftes Licht zu setzen, miteingeschlossen. Diese so gemischte Schönheit und die geltende Ansicht darüber wechselt nun aber so, daß uns bekanntlich die letzte Mode, die wir soeben noch für schön hielten, beim Eintritt der neuen bald als unschön, ja lächerlich erscheint. Dies ist eines der Beispiele, worauf sich diejenigen, welche dem Schönen die Allgemeinheit und Notwendigkeit absprechen, vorzüglich berufen. Allein diese erwägen nicht, daß es sich hier um bloß anhängende Schönheit handelt. Die Schönheit der Grundformen des menschlichen Körpers bleibt immer dieselbe, aber in die Art, sie durch Kleidung zu schmücken, mischt sich außer dem Bedürfnis des Schutzes und der Verhüllung die Individualität mit ihren Launen, ihren Vorstellungen vom Angenehmen und Gefälligen und ein Instinkt der Zeit, in den Formen einen symbolischen Ausdruck ihrer Gesittungsweise niederzulegen; dadurch wird als durch ein außerästhetisches Moment die ästhetische Zutat bestimmt. In diesen Rücksichten bewußtlos befangen folgen wir der Mode. Liegt aber eine Mode so weit hinter uns, daß uns über diese bewußtlos mitspielenden Bestimmungsgründe der Blick frei wird, so vergleichen

wir auch vorurteilslos dieselbe mit andern Moden und können nun allerdings über ihre Schönheit ein ganz objektives Urteil abgeben.

Diese gemischten Nebenzweige des Schönen und der ästhetischen Stimmung hat Kant allerdings auch berührt, aber in anderem Zusammenhang und Sinn, so nämlich, daß er nicht von einem Zusatze von Schönheit zu etwas nicht Schönem, sondern von etwas Schönem, das in zweiter Linie einen nicht ästhetischen Zusatz annimmt, spricht: § 41 „vom empirischen Interesse am Schönen", § 42 „vom intellektuellen Interesse am Schönen".

§ 80

Der Widerspruch löst sich aber dadurch, daß etwas sehr wohl als wirkliche Macht unmittelbar und ohne Begriff mit dem Anspruche der Allgemeinheit und Notwendigkeit auftreten und erst durch einen zweiten Akt, der dieses unmittelbar Wirkende zu seinem Objekte macht, in die Form des Begriffes gefaßt werden kann, der jenen Anspruch beweist. So kann zwar nicht die ästhetische Stimmung selbst, wohl aber die wissenschaftliche Ergründung dieser Stimmung beweisen, daß der Gegenstand derselben in seiner, den Gegensatz des Allgemeinen und der erscheinenden Einzelheit tilgenden Form ein reines Bild der unmittelbaren Harmonie der Kräfte der Persönlichkeit enthält und daher der ästhetisch Gestimmte mit Recht fordert, daß der so bestimmte Gegenstand diese Harmonie als etwas allgemein Menschliches in jedem Subjekte vorbereitet antreffen, hervorrufen und mit ihr in Einer Bewegung aufgehen soll. Wo daher die Übereinstimmung über einen solchen Gegenstand ausbleibt, läßt sich durch denselben zweiten Akt nachweisen, daß entweder das Subjekt ausnahmsweise einseitig organisiert oder diese Harmonie nicht vorbereitet sei, und allerdings fordert sie eine Vorbereitung, worin auch ein Denken mitbegriffen ist, aber nicht als besonderes, sondern als Denken in Formen, ein Formverständnis.

Die Lösung, welche **Kant** für den genannten scheinbaren Widerspruch versucht, ist § 78 Anm. mangelhaft genannt worden. Er beschäftigt sich wiederholt mühsam mit diesem Gegenstande, streift immer an das Richtige, und immer fehlt ihm zu seiner Erklärung der Gegenstand, nämlich eine objektive Bestimmung des Schönen. Vor allem kann er den Grund nicht recht finden, warum zum Schönen, d. h. zum unmittelbaren ästhetischen Genusse des Schönen kein Begriff gehöre. In § 6 gibt er unpassenderweise als Grund an, daß es von Begriffen (ausgenommen in rein praktischen Gesetzen, die aber ein Interesse bei sich führen) keinen Übergang zum Gefühle der Lust oder Unlust gebe. Zum Richtigen hätte ihn aber schon das führen müssen, was er in demselben Paragraphen unmittelbar vorher sagt, daß sich nämlich im Wohlgefallen am Schönen, da es sich nicht auf irgendeine Neigung des Subjekts, noch auf irgendein anderes, überlegtes Interesse gründe, der Urteilende sich völlig **frei** fühle; daher könne er keine Privatbedingungen als Gründe des Wohlgefallens auffinden und müsse es vielmehr als in demjenigen begründet ansehen, was er auch bei jedem andern voraussetzen könne. Hier fehlt nur noch ein Schritt, so wäre der Anspruch des ästhetischen Wohlgefallens auf Allgemeinheit aus der Sache selbst nachgewiesen. Privatbedingungen nämlich wären auf der einen Seite die Sinnlichkeit, die zwar in jedem, aber in jedem andere Sympathien und Antipathien hat; auf der andern der Geist, der den Begriff denkt, aber ungleich ausgebildet ist. Hätte nun **Kant** eine objektive Bestimmung des Schönen, so würde er zeigen, daß schon im Gegenstande dieser Gegensatz getilgt ist. Die sinnliche Bestimmtheit desselben ist durchdrungen von der Allgemeinheit, und das Allgemeine isoliert sich nicht als Begriff, sondern geht eben im sinnlich Einzelnen auf. **Daher** wendet sich der schöne Gegenstand auch im Subjekte nicht an das Gegensätzliche, das so oder anders sein kann: nicht an seine sinnlichen Launen, sondern an die allgemeine Sinnlichkeit in ihm, nicht an seinen Geist, sofern er mehr oder minder fähig und gebildet ist, das Allgemeine als Begriff zu denken, sondern an den Geist in ihm überhaupt, wie er als reinmenschliche Fähigkeit ohne Gegensatz zur Sinnlichkeit in der Einheit der Persönlichkeit aufgeht; also er wendet sich bloß an den Menschen im Subjekte, an das, worin sich alle gleich sind, an die Gattung im Einzelnen. Daher vereinigen sich auch im Genusse des Schönen alle getrennten Richtungen und Geschäfte und

löschen die Besonderheit des Handwerksgepräges aus. Um feinen Geschmack zu haben, muß man gebildeter Weltmann, um tief zu denken, Gelehrter, um geschickt zu handeln, Praktiker sein usf.; um das Schöne zu empfinden, darf man nur Mensch sein. Kant nun, der ganz im Subjektiven bleibt, sucht im Subjekte allerdings jene Mitte, welche vom Begriffe die Allgemeinheit und Notwendigkeit, aber nicht die logische Striktheit haben soll. In § 9 stellt er die scharfsinnige Frage, ob im Geschmacksurteile das Gefühl der Lust vor der Beurteilung des Gegenstands oder diese vor jener vorhergehe. Die Lust kann nicht vorangehen, denn dann wäre sie eine bloß sinnliche, und diese hat nur Privatgültigkeit. Allgemein und allgemein mitteilbar ist nichts als Erkenntnis und Vorstellung. Erkenntnis aber in der Form des bestimmten Begriffs kann ebenfalls nicht vorhergehen, denn dann wäre das Urteil gar kein ästhetisches. Zuerst findet er nun den Ausweg, daß er an die Stelle der letztern die Beziehung einer gegebenen Vorstellung auf Erkenntnis überhaupt setzt; er kommt auf jenes freie Spiel zurück, in welchem die Einbildungskraft, welche die Einheit in der Mannigfaltigkeit anschaut, dem Verstande ein Bild zuschiebt, worin dieser Zweckmäßigkeit ohne bestimmten Zweck erkennt, also die Einheit geistig zusammenfaßt, ohne sie in den strikten Begriff zu erheben. Diese Mitte, diese „Belebung der Einbildungskraft und des Verstandes zu unbestimmter, aber doch einhelliger Tätigkeit" geht nun der Lust voran, und sie muß allgemein mitteilbar sein: „eine Vorstellung, die als einzeln und ohne Vergleichung mit andern dennoch eine Zusammenstimmung zu den Bedingungen der Allgemeinheit hat, welche das Geschäft des Verstandes überhaupt ausmacht, bringt die Erkenntnisvermögen in die proportionierte Stimmung, die wir zu allem Erkenntnisse fordern und daher auch für jedermann, der durch Verstand und Sinne in Verbindung zu urteilen bestimmt ist, (für jeden Menschen) gültig halten." In § 12 besinnt er sich jedoch darauf, daß auch diesem Spiele der Erkenntniskräfte die Lust nicht als ihrer Wirkung nachfolgen darf, und löst nun erst die ganze Schwierigkeit durch den Satz: die Kausalität ist eine innere, das zugrundliegende Bewußtsein ist die Lust selbst, weil es die Erkenntniskräfte belebt. Wohl aber hat diese Lust nach der andern Seite eine Kausalität in sich, nämlich, den ästhetischen Gemütszustand ohne weitere

Absicht zu erhalten. „Wir weilen bei der Betrachtung des Schönen, weil diese Betrachtung sich selbst reproduziert." Kant nimmt nun aber den Gegenstand noch dreimal vor, so wichtig ist er ihm; zuerst unter der Kategorie der Modalität § 18—22, wo der Begriff der Notwendigkeit des ästhetischen Wohlgefallens, getrennt von dem der Allgemeinheit, noch besonders untersucht wird. Hier nennt er in der Weise der englischen Sensualisten das allgemeine Menschliche, dessen harmonische Mitte als Anschauung des Absoluten in der Form der Unmittelbarkeit die jetzige Wissenschaft aus dem allgemeinen Gesetze des geistigen Prozesses ableitet, einen Gemeinsinn. Er hebt aber das Punktuelle, was in dieser Annahme liegt, wieder auf, indem er tiefsinnig sagt, daß, wenn sich bestimmte Erkenntnisse (strikte Begriffe) allgemein mitteilen lassen müssen, weil sie sonst keine objektive Wahrheit hätten, notwendig auch der Gemütszustand, d. h. die Stimmung der Erkenntniskräfte zu einer Erkenntnis überhaupt sich allgemein mitteilen lassen müsse. Hiemit ist die Erkenntnis vor der Erkenntnis, d. h. die Grundeinheit des Geistes, worin er noch von seiner Sinnlichkeit nicht unterschieden ist, ausgesprochen: eben auf diese Grundeinheit, aus welcher das bestimmte Denken als Begriff erst hervortaucht, wirkt das Schöne, und sie gehört dem Menschen als Menschen und muß, ohne Begriff, als Gefühl allgemein mitteilbar sein. In § 30—40 läßt Kant eine „Deduktion der reinen ästhetischen Urteile" folgen, d. h. eine Untersuchung der objektiven Seite, welche die Rechtmäßigkeit des ästhetischen Urteils in der Anwendung auf den Gegenstand, der doch nicht durch Begriffe bestimmt wird, begründen soll. Kant sagt, das ästhetische Urteil könne nur als einzelnes Urteil allgemeine Gültigkeit haben, weil nämlich hier die begriffsmäßige, logische Allgemeinheit keine Anwendung finde. Es muß ein Objekt gegeben sein, und je von dem vorliegenden Objekte wird ausgesagt, es sei schön, und dieses Urteil allen andern angesonnen; (durch Ansinnen nämlich bezeichnet Kant den Anspruch des ästhetischen Wohlgefallens auf allgemeine Einstimmung, im Gegensatz gegen Postulieren, vgl. a. a. O. § 8 and.). Diese Allgemeingültigkeit ist apriorisch, denn man fordert sie, ohne die Zustimmung abzuwarten, ohne durch Stimmensammlung und Herumfragen sich ihrer zu versichern; aber sie beruht nicht auf logischen Beweisgründen a priori. Nun, meint man, komme endlich das Wahre, nämlich eine objektive Bestimmung, d. h. die Be-

stimmung, daß zwar nicht der ästhetisch Gestimmte selbst, wohl aber der, welcher über ihn und den Gegenstand begriffmäßig denkt und sowohl den Gegenstand als diese Stimmung in ihren Elementen aufweist, logisch beweisen könne, daß und warum dieser Gegenstand schön sei und schön gefunden werden müsse, wodurch dann dasjenige durch Begriffe begründet würde, was der erstere ohne Begriffe fordert. „Was sollte man nun anders vermuten, als daß die Schönheit für eine Eigenschaft der Blume selbst gehalten werden müsse?" Aber wieder: „Es verhält sich nicht so" — denn — „das Geschmacksurteil gründet sich gar nicht auf Begriffe." Freilich gründet es sich nicht auf Begriffe, aber der Begreifende kommt darüber und begründet durch ein zweites Urteil, was der Genießende durch sein — rein ästhetisches — Urteil nicht begründen konnte. So kommt Kant hier wieder auf seinen „Gemeinsinn" hinaus, und man erfährt nie, warum denn dieser Gegenstand, ein anderer nicht, diesen Gemeinsinn in Tätigkeit setze, was denn in diesem Gegenstande es sei, wodurch er jenes Spiel der Erkenntniskräfte hervorrufe. Es fehlt überall die Idee der Schönheit, welche ebenso objektiv wie subjektiv ist, sich in Gegenständen niederschlägt und aus diesen in Subjekten reflektiert. Daß der objektive Niederschlag in Wahrheit selbst das Werk des Subjekts ist, — wie sich im Verlaufe des Systems zeigen wird, und wie Kant in § 36 durch den Ausdruck: die ästhetische Urteilskraft sei sich selbst Gegenstand und Gesetz, geistreich, aber ohne Bewußtsein der Konsequenz andeutet, — dies geht uns hier nichts an, denn jedenfalls nicht im Sinne Kants, wie er sich dessen bewußt ist, ist dies wahr, welcher vom subjektiven Momente ja doch nur in der Bedeutung handelt, daß er ein vorgefundenes Objekt voraussetzt. Hat man aber die Idee der Schönheit, so begreift sich, daß der ästhetisch Genießende berechtigt ist, in betreff des einzelnen vorliegenden Gegenstands allgemeine Zustimmung apriorisch zu fordern, denn er befindet sich mitten im Leben der Idee, indem er sie in einem Gegenstande verwirklicht anschaut, und der, welcher über ihn und den Gegenstand denkt, kann beweisen, daß er sich im Leben der Idee befand, denn dieser begreift die Idee. Es ist also nicht richtig, daß es sich bloß von einzelnen „Urteilen" handelt; der unmittelbar Genießende kann freilich bloß einzelne „Urteile" fällen; so verhält es sich aber mit jedem Allgemeinen, das in Form der Empfindung auftreten kann: der bloß Empfindende findet

es erst, wenn es vorkommt, aber wer über ihn und hinter ihn zurückdenkt, der muß notwendig allgemeine Urteile fällen können, wie z. B.: der menschliche Körper als Gattung ist schön (wobei freilich noch gewisse Bedingungen fehlen, welche nicht erlauben, zu sagen: alle menschlichen Körper sind schön, aber Bedingungen, die ganz wohl ebenfalls in ihrer Allgemeinheit zu begreifen sind). Nun könnte man sagen, Kant gebe dies Denken als einen zweiten Akt wohl zu, er fügt ja hinzu (§ 33): „Der Verstand kann durch die Vergleichung des Objekts im Punkte des Wohlgefälligen mit dem Urteile anderer ein allgemeines Urteil machen: z. B. alle Tulpen sind schön; aber das ist alsdann kein Geschmacks-, sondern ein logisches Urteil." Man sieht, Kant meint das logische bloß formell und läßt es bloß auf komparativem Wege entstehen; daher sagt er auch § 34: „Unter einem Prinzip des Geschmacks würde man einen Grundsatz verstehen, unter dessen Bedingung man den Begriff eines Gegenstands subsumieren und alsdann durch einen Schluß herausbringen könnte, daß er schön sei." Richtiger ausgedrückt ist dies Prinzip die Idee des Schönen, die er eben leugnet, indem er sofort ein solches Prinzip für schlechterdings unmöglich erklärt. Zum letztenmal faßt er den Gegenstand auf in der Dialektik der ästhetischen Urteilskraft § 55—58. Hier stellt er den vorliegenden Widerspruch als Antinomie auf, löst diese dadurch, daß er zeigt, der Ausdruck Begriff sei in der These und Antithese verschieden genommen, und nennt denjenigen Begriff, der dem ästhetischen Urteil zugrunde liegt, im Gegensatze gegen den Verstandsbegriff einen transzendentalen, theoretisch unbestimmbaren Vernunftbegriff von dem Übersinnlichen. Dieser Vernunftbegriff ist nun kein anderer, als der von der Natur als einem innerlich zweckmäßigen Ganzen, und damit halte man nun das tiefsinnige Wort (§ 57) zusammen: „Das Geschmacksurteil bekommt durch diesen Begriff, wiewohl er keine objektive Geltung hat, doch Gültigkeit für jedermann, weil der Bestimmungsgrund desselben vielleicht im Begriffe von demjenigen liegt, was als das übersinnliche Substrat der Menschheit angesehen werden kann"; d. h. für uns: die Idee im schönen Objekt und im Subjekt ist dieselbe, es ist die absolute Idee der Einheit von Natur und Geist. — Ein Philosoph, der so tiefe Ahnungen ausspricht, durfte nicht flüchtig übergangen werden.

Der Inhalt des Paragraphen ist durch diese Kritik der Kantischen Begriffe zugleich positiv entwickelt. Anzuführen ist noch, daß ja in der nächsten Nachbarschaft des Schönen eine Idee tätig ist, die ebenso ohne Begriff als Macht wirkt und doch ganz begriffsmäßig ist: das Gute. Was den Unterschied des Guten vom Schönen ausmacht, das Kategorische nämlich, beweist nur um so mehr: denn wenn auch das strenge Gesetz als Macht der Empfindung wirkt, so erhellt, daß das Unmittelbare in der Form, wie ein Geistiges auftritt, nimmermehr ein Beweis ist, daß es nicht durch Begriffe zn bestimmen sei. Das Gute wird auch von Kant ganz als Begriffsmäßiges aufgefaßt, nur zu sehr, so daß freilich seine Kraft der Unmittelbarkeit nicht einleuchtet. — Wenn nun vom Schönen gesagt ist, daß es persönlich sei und daher mit der Persönlichkeit in Rapport treten müsse, — und so gewiß ist dies, wie, daß Feuer Brennstoff entzündet —, wenn dies Zusammengehen ganz unmittelbar ist, weil eben im Schönen alle trennenden Vermittlungen erlöschen, so sind nur die Ursachen des häufigen Ausbleibens der Wirkung des Schönen, also der Übereinstimmung der Urteile noch kurz ins Auge zu fassen. Wir machen in unserem Urteile über das Schöne durchaus keine Umstände. Wem Raphael, Sophokles, Shakespeare nicht gefällt, dem räumen wir durchaus nichts ein, sondern erklären ihn entweder für stumpf oder für ungebildet. Von totaler Stumpfheit ist hier nicht die Rede, denn diese fragen wir überhaupt nicht nach ihrem Urteil; aber es gibt einseitige Naturen, die in gegensätzlichen Tätigkeiten stark, aber eben dahin, wo die Kräfte am reinsten in Eins fließen, zum Schönen nämlich, sehr mangelhaft organisiert sind. Wie dies zu erklären sei, geht uns hier nichts an; genug, wenn diese Einseitigkeit als Einseitigkeit erkannt ist, und sie ist es nach allem Bisherigen. Allein ob solche Einseitigkeit stattfinde, ist äußerst schwer zu ermitteln, denn in den meisten Fällen wird sie sich als Einseitigkeit nicht der Organisation, sondern der Bildung aufzeigen lassen. Die zwei Sätze nun, daß das Schöne ganz unmittelbar genossen werde und daß es Bildung voraussetze, scheinen sich zu widersprechen. Allein man darf nur erwägen, daß der Mensch erst werden muß, was er ist, daß er nur durch Bildung bei seiner wahren Natur anlangt, daß Bildung durch die tiefste Vermittlung zur wahren Einfachheit zurückführt, so löst sich der Widerspruch. Der sinnliche Mensch, das rohe Individuum und das rohe

Volk, ist nicht der Gattung adäquat, stellt nicht die reine Menschheit in sich dar; das Bedürfnis, das Ganze an sich darzustellen und sich zum Genuß zu geben, äußert sich dennoch als dunkler Trieb im Schmucke. Der Mensch, der seine Roheit überwindet und, was man gewöhnlich Natur nennt, durch gegensätzliches Denken und Handeln in Geist umbildet, ist aber auch nicht der ganze Mensch. Humanität ist erst die späte Frucht der Bildung, die zur Natur zurückkehren darf, weil sie sie nicht mehr zu fürchten hat, und hier erst blüht der Sinn des Schönen auf. Ist ihm nun der Boden geebnet, so braucht es, obwohl er, verglichen mit den gegensätzlichen Tätigkeiten, ganz unmittelbar ist, eine Vermittlung innerhalb seiner selbst, eine Bildung des Formsinns. In diesem liegt nun allerdings auch ein Denken. Ohne tiefes Sinnen, ohne Reflexion über die Verhältnisse der Komposition ist kein Kunstwerk zu genießen, und dazu muß erst die Übung des Auges und Ohrs für Form, Farbe, Ton, Rhythmus usw. treten. Das sentimentale Entzücken über schöne Natur und Kunst ist nur die Lust des spielenden Tiers im Grase. Allein jenes Denken ist ein eingehülltes. Es geht nicht fort zur Zerlegung der Gedankenmomente in der Idee, um sie mit den Teilen der Komposition zu vergleichen: es behält diese als sinnliche Verhältnisse vor sich, es ist nicht ein Denken, sondern ein Sinnen. Ebenso der besondere Sinn für Farbe, Form usw. Um durch die Linien, die Modellierung, die Farbentöne eines Baumes, wie er sich von anderen Gegenständen abhebt, wie die Massen seiner belaubten Äste auseinandertreten, wie die Schatten sich mit den Farbentönen mischen usw., das innerste Gefühl mit Wonne zu durchdringen, dazu gehört ein inneres Zeichnen und Malen, das teilt und wieder verbindet; der Gegenstand wird aufgehoben und wieder zusammengesetzt, wird bildend innerlich nachgeschaffen, die Linien fließen, sie sind nicht tot, die Farben atmen, Schatten und Lichter durchschneiden sich hier und verschweben dort: dies Alles ist ein Reflektieren, aber kein abstraktes, ein Reflektieren, ein Denken in Formen.

§ 81

Dieser zweite Akt nun, welcher den ersten, unmittelbaren als vollzogen voraussetzt, löst das Schöne auf (§ 69). Wenn er aber darum allerdings unberechtigt ist, sobald er diesen in seiner Voll-

ziehung stört (§ 78, 2), so ist er dagegen an seinem Orte und in seiner Selbständigkeit nicht nur berechtigt, sondern als Akt der strengen Wahrheit nach § 69 höher als der erste. Dieser Satz kann nur dann Anstoß erregen, wenn man, statt die Gebiete so auseinanderzuhalten, meint, der zweite Akt mache irgendeinen Anspruch, an die Stelle des ersten, rein ästhetischen, zu treten. Vielmehr gehört jener einer ganz andern Sphäre, als der des Schönen an, und nur in diesem Zusammenhange, als eine besondere Anwendung seiner ganzen Sphäre auf ein bestimmtes Objekt, ist er höher, weil die ganze Sphäre höher ist. Seine Tätigkeit aber besteht darin, in einem gegebenen Schönen zuerst die Idee zu ermitteln, ihre Momente (§ 21) auseinanderzulegen, hierauf nachzuweisen, wie der ästhetische Körper in seinen Gliedern diesen Momenten entspricht, endlich aber dieses Entsprechen als eine reine Durchdringung zu begreifen, so daß der Gehalt mit und in seiner Form in einen Gedankenbau umgewandelt wird.

Der Satz dieses Paragraphen sollte geeignet sein, manches landläufige Mißverständnis über die Bedeutung und die Ansprüche der Kunstkritik zu widerlegen. Derselbe bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung, nachdem schon in § 15, Anm. 1 Anlaß war, den Gemeinplatz der Enthusiasten, den Weiße (Ästh. § 9) vorbringt, zu widerlegen. In s. Abhandl.: „Das Verhältnis der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerke" (Abhandl. zur Philos. d. Kunst) hat Rötscher nachgewiesen, daß nur, solange die Philosophie der Kunst sich auf abstrakte Reflexion beschränkte, die Kunst mehr gab, als der philosophierende Geist zu fassen imstande war, daß die echte Kunstkritik das Kunstwerk zuerst zwar dekomponiert, um seine Idee zu finden, hierauf aber den Bau herstellt und die Idee in ihre Form verfolgt, die in ihrem vollen Rechte anerkannt wird. Nur darin hat er nicht scharf genug getrennt, daß er den Genuß, der dieses Tun begleitet, als eine Vollendung des ersten, rein ästhetischen Genusses betrachtet. Es ist vielmehr ein Genuß ganz anderer Art, und man darf von dem letzteren nicht sagen, daß hier „mehr nur der Stoff in seine unmittelbaren Gewalt uns ergreife, in seiner ganzen Organisation

aber noch gar nicht zu dem Unsrigen werde“ (a. a. O. S. 20). Der wahre ästhetische Genuß ist ganz und nimmt mit dem Stoffe auch seine Organisation auf; dieser ganze Genuß ist auf seinem Boden vollkommener als der Akt des Kunstphilosophen, wenn er auf diesen Boden sich eindrängt (§ 78, 2). Allein er ist nicht der einzige, er löst sich auf, wie Rötscher S. 28 ff. gezeigt hat, und nun tritt die philosophische Kunstkritik ein, deren Genuß aber ein reiner Genuß des Wissens und durch den Gegenstand nur so gefärbt ist, wie jeder besondere Kreis von Gegenständen der Philosophie dem Gefühle der innersten Genugtuung des denkenden Geistes seinen besonderen Ton gibt. Was nun das Geschäft der Kunstphilosophen betrifft, so hat es jene Abhandlung nicht erschöpfend dargestellt; die Ästhetik als System hat jedoch die Auseinandersetzung dieses Geschäfts deswegen nicht zur besonderen Aufgabe, weil sie von selbst in ihr als einem Ganzen durchgeführt wird.

Zweiter Abschnitt.

Das Schöne im Widerstreit seiner Momente.

§ 82

Jede wahre Einheit enthält den Gegensatz als Möglichkeit in sich, sie betätigt sich als Einheit, indem sie ihn in die Wirklichkeit entläßt, wodurch er, weil die Entgegengesetzten Glieder derselben Einheit sind, zum Widerspruch wird; sie bewährt sich, indem sie im Widerspruch nicht verloren geht, sondern ihn überwindet. Ebenso erschließt sich die Einheit des einfach Schönen gemäß ihrem eigenen Gesetze zum wirklichen Widerstreit der Momente, welcher nur durch eine notwendige Abstraktion in § 50. 59. 60 zum voraus erwähnt werden konnte; es tritt aber darum keineswegs aus seinem eigenen Kreise heraus, vielmehr, was sich entfaltet, ist nur eine Bewegung und Gärung im

Schönen selbst, und dieses muß sich aus dem Streite wieder zu seiner Einheit herstellen.

Der Paragraph beruft sich für die Ableitung der gegensätzlichen Formen des Schönen zunächst auf den wahren Begriff der Einheit als einer lebendigen, welche den Gegensatz als Keim in sich verbirgt, entläßt und überwindet. Dieses allgemeine Gesetz des Lebens und des Denkens wird hier in seiner Wahrheit vorausgesetzt; es kann nur in dem Sinne eine eigene Begründung in einem der besonderen Zweige der Wissenschaft ansprechen, daß es sich in dem Stoffe desselben mit Notwendigkeit durchführt. Seine ursprüngliche Begründung gehört in die Logik oder Metaphysik.

Daß die gegensätzlichen Formen des Schönen, das Erhabene und Komische, als Momente des Schönen überhaupt zu begreifen und daher in der allgemeinen Lehre vom Schönen zu entwickeln sind, wurde schon von den englischen Kritikern des vorigen Jahrhunderts gefühlt; von einer wirklichen Ableitung derselben aus dem Schönen selbst als wesentlicher Momente seiner inneren Bewegung konnte jedoch früher nicht die Rede sein, als bis die Philosophie den Standpunkt der Idee als einer dialektisch sich bewegenden erreicht und so das Mittel gefunden hatte, den Widerspruch in der Einheit zu begreifen. Burke, dem die Theorie des Erhabenen viel verdankt, hat seine zwei Triebe bereit, den der Selbsterhaltung und den der Geselligkeit; das Erhabene erschüttert den ersten, das Schöne schmeichelt dem zweiten: dies ist die ganze Ableitung. Kant verrennt sich den Weg des Übergangs durch die falsche Unterscheidung, daß das Schöne einen Verstandesbegriff (Zweckmäßigkeit), das Erhabene einen Vernunftbegriff (Unbegrenztheit) in sich darstelle (a. a. O. § 23). Die Zweckmäßigkeit, die als innere sich selbst aufhebt, ist nicht ein Verstandesbegriff, sondern ein Vernunftbegriff. Hegel hat das Mittel, das er in seiner Dialektik besaß, nicht auf diesem Punkte in Bewegung gesetzt, um das Erhabene und Komische als innere Momente des Schönen an sich zu entwickeln, sondern er hat diese Formen in die weiteren bestimmten Teile des Systems zerstreut. Die Hauptgründe dagegen s. in der Schrift des Verfassers: Das Erh. u. Kom. S. 16 u. 17 u. Krit. Gänge, Teil II. S. 348. 349. Noch vor dem Erscheinen der ersteren Schrift hatte Weiße, mit dessen Verfahren sie selbständig zusammentraf, jene

gegensätzlichen Formen als innere Momente des Schönen überhaupt abgehandelt. Allein gleich in der Lehre vom Erhabenen bleibt Weiße nicht seinem Versprechen treu. Das Erhabene erscheint nicht als eine Bewegung im Schönen, sondern als eine Bewegung über das Schöne hinaus in die Sphäre des Guten und Göttlichen; das Schöne erhält sich nicht im Erhabenen, sondern wird von ihm nur vorausgesetzt, um aus seiner eigenen Sphäre heraus in ein Jenseits gerissen zu werden (Ästh. § 24). Den umgekehrten Fehler hatte Solger gemacht. Wenn Weiße das Erhabene an den Ausgang des Schönen setzt, so hatte er es vor den Anfang desselben gestellt, als werdende Schönheit gefaßt und unter den „Gegensätzen und Beziehungen" aufgeführt, „durch welche die Idee des Schönen wirklich wird". Die Idee „begibt sich durch ihre Tätigkeit in die Welt herab" (Ästh. S. 84). Diese Stellung des Erhabenen scheint wesentliche Gründe für sich zu haben. Soll die Erscheinung mit der Idee gesättigt sein, so muß die Bewegung von dieser ausgehen; diese Bewegung, dieses „Hereinbrechen" der Idee in die Wirklichkeit ist ein noch formloser Kampf, aus welchem die klar begrenzte Gestalt sich erst entwickelt, und ebendies scheint das Erhabene zu sein. Die Geschichte aller Formen scheint dies zu bestätigen. Der harmonischen Gestalt der jetzigen Natur unseres Planeten gingen jene Revolutionen voran, deren Vorstellung und deren Zeugen so erhaben sind. Die Völker waren kriegerisch stark, ehe sie sich zum Schönen erhoben, und die orientalische Kunst mit ihrer rätselhaften Erhabenheit war vor der griechischen. Allein wenn im vageren Ausdruck allerdings der noch gestaltlose, Gestalt erst erzeugende Kampf der Kräfte erhaben heißt, so vergesse man darum nicht, daß im strengen Begriffe das Erhabene, wenn es auch in gewissem Sinne gestaltlos zu nennen ist, dennoch selbst in dieser Gestaltlosigkeit schön sein muß. Das Erhabene im ästhetischen Sinne ist nicht Kampf, wodurch Schönheit entsteht, sondern der Kampf selbst muß schön aussehen. Erscheinen uns jene Revolutionen des Planeten als ästhetisch erhaben, so haben wir sie bereits in einer Weise und mit einem Geiste aufgefaßt, der ihnen die rohe Materialität abstreift, und wir vollenden uns ihr Bild, im Gegensatze gegen die uns schon bekannte, daher vorausgesetzte Schönheit der jetzigen Gestalt der Erde, auch als ein Bild der Schönheit, nur einer andern, einer kämpfenden Schönheit. Die Urkraft der Völker im Naturzustande ist roh, sie ist zwar eine Form des Erhabenen,

aber der gebildete Geist, der das Schöne erzeugt, erzeugt höhere Formen auch des Erhabenen, und selbst um jene rohe Erhabenheit ästhetisch erhaben zu finden, müssen wir uns ein Bild davon machen, worin am Rohen das Rohe, was ästhetisch nicht brauchbar ist, ausgeschieden, also das ganze Schöne vorausgesetzt ist. Die orientalische Kunst endlich war nicht erhaben überhaupt, sondern erhaben in dem Sinne, daß sie der Form noch nicht völlig mächtig war, welche ebenda, wo Erhabenes mit künstlerischer Absicht hervorgebracht werden soll, bereits vorausgesetzt ist, und die Griechen erst, die der Schönheit mächtig waren, schufen auch das wahrhaft Erhabene. Der letzte Grund aber, warum das einfach Schöne vor das Erhabene zu stellen ist, liegt in der allgemeinen Wahrheit, daß die Einheit gemäß dem Gesetze des Begriffs vor ihren Gegensätzen stehen muß. Es ist daher zu tadeln, daß Ruge zu der Auffassung Solgers zurückkehrt und das Erhabene (und Komische) als Formen der erst sich erzeugenden Schönheit aufführt (a. a. O. S. 57 and.). Er hält sich darin freilich nicht ganz klar, fügt aber ebendarum zum Rückschritte die Verwirrung. Die letztere häuft sich dadurch, daß er in die Konstruktion des allgemeinen Begriffs der Schönheit schon ausdrücklich die künstlerische Tätigkeit aufnimmt. Wie sich nämlich in unserer Entwicklung weiterhin auch erweisen mag, daß schon zum bloßen Sehen der außer der Kunst vorhandenen Schönheit das ästhetische Schauen nötig ist, so unterscheidet doch dies Schauen, das auf keinen Fall schon eigentliches künstlerisches Tun ist, bereits in der Sphäre der vorgefundenen Schönheit Schönes, Erhabenes und Komisches, und ebenso erzeugt dann die eigentliche Kunst fortwährend sowohl die eine als die andere dieser Formen; also kann man nimmermehr sagen, die Tätigkeit, welche Schönes schafft, erhebe sich zu diesem Schaffen dadurch, daß sie vorher Erhabenes und Komisches schaffe. Dadurch entsteht ein Mißstand, den wir an Ruges Entwicklung bereits gerügt haben, der nämlich, daß das Erhabene und Komische moralisierend gefaßt wird als eine Erhebung, ein Zurücksinken und eine zweite Aufhebung dieses Zurücksinkens, wodurch sozusagen die geistige Kraft erst auf ethischem Boden vorgeübt würde zum Akte der reinen Schönheit. Daher nennt er auch jedes „sich Hinaufkämpfen des endlichen Geistes ins Ewige“, heiße es nun Freiheit, Andacht, Begeisterung, Verklärung: Erhabenheit (S. 62. 68. 71). Zwar wird nun (S. 71) gesagt, die Erhabenheit sei ästhetische Erha-

benheit überall, wo sie als diese Tätigkeit sinnliche Erscheinung werde, allein nirgends ist mit voller Schärfe darauf gedrungen, daß dies Moment ganz absolut wesentlich ist, sonst müßte Ruge sich erinnern, daß die Erhabenheit überall das ganze Formwesen der Schönheit schon voraussetzt, also nicht der erst sich erzeugenden Schönheit angehört. An andern Stellen nun scheint Ruge ganz eine andere Ordnung im Auge zu haben. S. 63 unten und S. 64 werden die gegensätzlichen Formen des Schönen einfach wie von uns als ein Kampf der Momente in der lebendigen Einheit des Ganzen hingestellt und so das Erhabene und Komische als Gegensatz im Schönen abgeleitet: dies aber eben ist die Verwirrung.

Den Kampf im Schönen, der nun darzustellen ist, bezeichnet die Überschrift des Abschnitts durch: Widerstreit; der Paragraph sagt, daß der Gegensatz notwendig auch zum Widerspruch werde. Man hat bisher nur das Komische einen Widerspruch genannt; aber auch das Erhabene ist ein solcher, wie sich sogleich zeigen wird. In der Überschrift sollte aber dies nicht vorweggenommen sein, das unbestimmtere „Widerstreit" soll daher beides ausdrücken, den Begriff des Gegensatzes sowohl als den des Widerspruchs.

Indem sich nun dieser Widerspruch im Schönen entbindet, so bewährt sich, was in § 50 gesagt ist: dort war von der Inkongruenz und dem Kampfe zwischen der Allgemeinheit und der Individualität zunächst in dem Zusammenhange die Rede, daß darzutun war, warum dieser Widerspruch, wie er zunächst abgesehen vom Schönen vorkommt, kein Hindernis des letzteren sein könne; sogleich aber wurde hinzugesetzt, daß das Schöne sogar aus seinem eigenen Interesse dieses Schauspiel hervorrufen werde. Dies tritt jetzt ein. Die Welt ist die Einheit, welche notwendig durch Entfaltung des Kampfes ihre Lebendigkeit bewährt. Aber jeder Einheitskreis wiederholt in sich dieselbe Natur der Einheit, sich durch den Widerspruch zu bewegen: so auch das Schöne. Es müßte, selbst wenn die Welt, die es vorfindet und verklärt, als eine kampflose denkbar wäre, in seinem Kreise den Kampf seiner Elemente entfalten. Das Schöne ist aber ein Spiegel der Welt, und die Welt kämpft: der Spiegel wird aber nicht getrübt durch den Kampf, sondern will und sucht ihn zur Vollkommenheit seines Bildes. Der Unterschied ist: in der Welt ist der Kampf in seinem unmittelbaren Auftreten Störung, und nur der Überblick zeigt ihn als Ver-

wirklichung des Guten; im Schönen ist das Vollkommene von Anfang und an allen Punkten unverlierbar in der Anschauung, und der Kampf ist darum unmittelbar angeschautes Wachstum des Vollkommenen. In § 59 u. 60 mußte dies zum voraus ausgesprochen werden, um den Unterschied des Schönen vom Guten zu entwickeln.

§ 83

Das Bild ist in seiner Einheit mit der Idee, worin das Schöne besteht, zwar das eigene, von ihr untrennbare Gebilde der Idee, dennoch aber die unselbständige Seite des Ganzen, da es von dieser erst so durchdrungen sein muß, daß es sich zum reinen Scheine und zur reinen Form aufhebt, wenn es seine Geltung haben soll (§ 54 und 55). Soll daher die Einheit des Ganzen sich als lebendiger Gegensatz betätigen, so muß die Entgegensetzung zuerst von der wesentlich selbständigen Seite ausgehen: die Idee reißt sich aus der ruhigen Einheit, worin sie mit dem Gebilde verschmolzen war, los, greift über dieses hinaus und hält ihm als dem Endlichen ihre Unendlichkeit entgegen. So entsteht der erste Widerstreit im Schönen, das Erhabene.

Weiße und Ruge haben, wie auch hier wieder erinnert werden muß, die Phantasie als die Urheberin des Schönen bereits in den allgemeinen Begriff desselben aufgenommen. Man könnte nun uns, indem wir nicht denselben Gang einschlagen, zum Vorwurf machen, daß dies an gegenwärtiger Stelle eine Erschleichung zur Folge habe: denn nicht die Idee im Gegenstande sei es, die an sich allein schon ihn zur Schönheit verkläre, sondern die Phantasie, die als eine zweite, geistige Natur in ihn eindringend aus seiner Idee heraus ihn noch einmal und reiner bilde und baue; auch das Erhabene entstehe daher nicht schlechthin objektiv aus einem Übergreifen der Idee, sondern aus einem Übergreifen der von ihr erfüllten Phantasie, und es sei daher hier statt zweier vereinigter Subjekte (Idee des Gegenstands und Tätigkeit der Phantasie) nur Eines gesetzt. Allerdings wird die Idee, welche über das Begrenzte übergreift, von Weiße folgerichtig

sogleich als das Bewußtsein des Allgemeinen gefaßt, welches der Phantasie inwohnt, von Ruge, der, wie gesagt, niemals rein im Ästhetischen bleibt, als der über seine Endlichkeit sich erhebende Geist. Allein in Wahrheit kann auf diesem Punkte kein Vorwurf gegen unsern Gang erhoben werden, der nicht schon der Lehre vom einfach Schönen ebenso gelten müßte. Können wir rechtfertigen — was freilich erst in der weiteren Entwicklung möglich ist —, daß wir überhaupt nicht von der Phantasie ausgegangen sind, so ist ebendadurch auch gerechtfertigt, daß das Erhabene nicht aus der Phantasie erklärt wird. So viel aber läßt sich schon hier zeigen: es kommt ganz auf das gleiche hinaus, ob der Übergang zum Erhabenen mit jenen vereinigten zwei oder mit unserem Einen Subjekte gemacht wird. Habe ich die Idee im Gegenstande allein vor mir und lasse die mitgesetzte Kraft des subjektiven Schaffens noch eingehüllt, oder habe ich die Phantasie, erfüllt mit jener Idee: der Grund des Überganges vom Schönen zum Erhabenen als der ersten Form kämpfender Schönheit kann immer nur darin liegen, daß zuerst die Idee (sei sie objektiv gemeint oder schon in das Subjektive der Phantasie ausdrücklich übersetzt) als die selbständige Seite übergreifen muß. Man erwäge nur, daß ja jedenfalls der Künstler, wenn er Erhabenes schaffen will, den rechten Gegenstand wählen muß, d. h. denjenigen, in welchem auch ohne ihn die Idee mächtig ist über die Form. Daß nun also die Bewegung, welche den Gegensatz und Widerspruch im Schönen entwickelt, von der Idee zuerst ausgehen muß, hat der gegenwärtige Paragraph auf die schon nachgewiesene Unselbständigkeit des, der Idee zwar untrennbar eigenen, sinnlichen Gebildes begründet; der ursprüngliche Grund aber, warum zuerst das rein Allgemeine sein Übergewicht gegensätzlich geltend macht, ist ein metaphysischer und in der Ästhetik vorauszusetzen. Es liegt hier ein Weltakt vor, der sich in jedem Kreise, also auch im Schönen, wiederholen muß. So ist der Mensch vor dem Aufgang des Selbstbewußtseins ununterschiedene Einheit von Seele und Leib. Im Selbstbewußtsein geschieht die Scheidung, wodurch das Ich sich selbst sich entgegensetzend sich setzt. Das Entgegengesetzte in diesem Akte ist dasselbe wie das Entgegensetzende, untrennbar Eines mit diesem, aber doch die bestimmbare und passive Seite: ich bezwinge **mich**, ich entschließe **mich** usw. Ebenso ist das Gebilde im Schönen untrennbar von der Idee, welche in ihm nur sich selbst darstellt, aber es

hat seine Geltung nur wie es von ihr getragen und durchleuchtet ist; die Idee wächst nun über dieses ihr Gefäß über und macht an ihm geltend, daß sie mehr ist als es, daß sie unendlich ist. Der unbestimmte Ausdruck: Unendlichkeit ist absichtlich gewählt, um den verschiedenen Formen des Erhabenen Raum zu lassen.

A. Das Erhabene.

§ 84

Im Erhabenen erscheint also das Bild durch das Überwachsen der Idee als dasjenige, was nicht die Idee ist, oder das Erhabene ist diejenige Form des Schönen, wo das ideelle Moment in negativem Verhältnis zum sinnlichen steht. Wenn nun die Idee über die Grenze ihres Bildes übergreift, so scheint sie ebendadurch in ihre reine Allgemeinheit zurückzukehren und zwar nicht nur in ihre Allgemeinheit als bestimmte Idee, sondern in die Allgemeinheit der absoluten Idee, so daß das Leben nicht nur des Individuums dieser Gattung, sondern aller Individuen aller Gattungen als nichtig verschwindet. Allein die Idee ist nur in ihren Individuen, und im ästhetischen Gebiete wird sie wesentlich in Einem Individuum als vollendet zur Erscheinung gebracht. Daher ist im Erhabenen das Eine Individuum zugleich als wesentliche Erscheinung der Idee und zugleich als verschwindend gegen ihre Allgemeinheit gesetzt: dies ist ein Widerspruch, und dieser Widerspruch ist das Erhabene.

Die scharfsinnige Analyse des Erhabenen, welche Kant gegeben hat, mußte ungenügend bleiben, weil er die Idee nicht als objektive Wahrheit, sondern nur als subjektive Macht und auch so nur in abstraktem und punktuellem Sinne erkannte. Daher wirft er sich ebenda, wo der Grund darzustellen war, in welchen das Endliche verschwindet, auf die subjektive Seite herüber und nennt die Unendlichkeit des subjektiven Geistes als dasjenige, welchem die Bewunderung eigent-

lich gelte, welches aber durch eine Subreption der Naturerscheinung untergeschoben werde. Dadurch schneidet er sich auch den Weg ab, vom Erhabenen der Natur aufzusteigen zum Erhabenen des Geistes, denn hier fällt die Subreption weg, die er doch für wesentlich hält; wiewohl er übrigens in der Anmerkung nach § 29 treffliche Winke über das Pathos einstreut. Man darf seiner Darstellung jedoch nur mit wenigem nachhelfen, um den Begriff des Widerspruchs, wie er im Paragraphen als Wesen des Erhabenen aufgestellt ist, in ihr zu finden. Er weist (a. a. O. § 26), indem er auch hier statt der Philosophie des Gegenstands nur eine Kritik des subjektiven Aktes gibt, nach, wie im Erhabenen die zwei Handlungen des Auffassens und des Zusammenfassens in Widerstreit geraten, indem die erste fortrückt und die zweite nicht mehr folgen kann, sondern ebensoviel, als ihr auf der einen Seite zugezählt wird, von den zuerst aufgefaßten Teilvorstellungen verliert. Es ist ein Fortschreiten und „Zurücksinken" zugleich, ein Halten und Verlieren, und diese Bewegung hat ihren Grund im Gegenstande, der in jedem Moment seine Grenze aufzuheben im Begriff ist und sie doch festhält, der in der Grenze über die Grenze hinausgeht. Wenn Kant den Ausdruck braucht, daß uns die Größe des Weltgebäudes alles Große in der Natur als klein, eigentlich aber unsere Einbildungskraft in ihrer Grenzenlosigkeit als gegen die Ideen der Vernunft verschwindend vorstelle, so ist hierin eben dies ins Auge zu fassen, daß hier eine Bewegung des Verschwindens vorliegt, ein Verschweben im Bleiben, ein Bleiben im Verschweben. Diese Natur des Erhabenen hat Weiße auf ihr objektives Wesen zurückgeführt, indem er sagt (Ästh. § 22), die Schönheit erscheine im Erhabenen in der doppelten Eigenschaft: einerseits als Attribut der einzelnen endlichen Dinge, andererseits des Gesamtwesens aller Endlichkeit, wiefern dieses Gesamtwesen jedes einzelne endliche Ding nicht nur in das Dasein hervorruft, sondern es auch wiederum verneint und in den allgemeinen Fluß aller Dinge zurücknimmt. Es ist ein „Begrenzen der Gegenstände durch die Macht der Totalität und Allgemeinheit" oder richtiger, wie es S. 155 heißt, ein Aufheben und Begrenzen der Grenze oder sozusagen eine grenzlose Grenze. Weiße übersieht nicht, daß die Grenze im Verschwinden bleibt, da „die Begrenzung des Besondern unmittelbar nicht durch das Allgemeine, sondern stets

wiederum durch Besonderes erfolgt", er stellt nur nicht ausdrücklich genug hervor, daß dies ein Widerspruch und dieser Widerspruch das Erhabene ist. „Das besondere und einzelne Ding ist das Dasein des Allgemeinen und Unbedingten nicht, wiefern es in seiner Einzelheit ist, sondern wiefern es nicht ist"; hiezu sollte in demselben Zusammenhange gesetzt sein: wiefern es aber das Dasein des Allgemeinen in seiner Einzelheit dennoch ebensosehr zugleich ist. Denn wir sind im Schönen; hier ist wirklich dieses Einzelne wesentlich die Erscheinung des Allgemeinen und bleibt sie auch in der Gestalt der Erhabenheit. Weiße aber geht, wie schon gesagt, auf diesem Punkte über die ästhetische Sphäre ganz hinaus in eine transzendente Welt, als deren Bruchstück nun das Erhabene die einzelne Erscheinung hinstelle. Das Wahre ist vielmehr, daß die Idee, wenn sie im Erhabenen über das Einzelne hinausweist, nicht in eine andere Welt, sondern nur in ihre eigene hineinweist, in welcher sie das Einzelne als ihr Individuum, d. h. als das Individuum ihrer präsenten Gattung ebensosehr setzt als aufhebt. Die Idee bleibt ganz Präsenz, aber die einzelne Präsenz derselben weist über sich in die unendliche Präsenz hinein, in welcher aber mit allem andern eben auch die einzelne vorliegende Präsenz, obwohl aufgehoben, doch ebensosehr gesetzt ist.

§ 85

Die Bewegung des Erhabenen hat demnach ihren Grund 1
zwar in dem qualitativen Verhältnisse der Idee zum Bilde; allein es tritt nun ein neues Verhältnis des ästhetischen Gegenstands ein, nämlich ein Verhältnis zu umgebenden Gegenständen. Denn soll die Übermacht der Idee in einem einzelnen Gegenstande angeschaut werden, so müssen andere neben ihm stehen, in welchem Bild und Idee sich im Gleichgewichte ruhiger Einheit befinden. Es macht sich also jetzt ein Größenbegriff geltend, das Qualitative wird quantitativ, und der Größenbegriff schließt ein Maßverhältnis in sich, denn der erhabene Gegenstand soll nicht bloß als groß, sondern als schlechthin oder über alle Vergleichung groß erscheinen (Kant), und dies setzt ein messen-

des Vergleichen mit den umgebenden Gegenständen voraus.
2 Allein wenn in diesem Verhältnisse die in dem schlechthin groß erscheinenden Gegenstande wirkende Idee zwar alles Umgebende als ein gegen ihre Unendlichkeit Verschwindendes hinter sich läßt, so scheint doch jener Gegenstand selbst ein genügender Träger derselben: sie verhält sich also negativ gegen einige, aber nicht gegen ihr eigenes Gebilde. Die Negation ist erst eine volle, wenn auch der Gegenstand, der im jeweiligen Falle der erhabene Träger der Idee ist, trotz seiner Größe gegen sie verschwindet. Innerhalb der allgemeinen Negativität des Erhabenen unterscheiden sich daher zwei Formen: eine positive und eine stärkere, negative. Diesen Dualismus im Erhabenen bemerkt zu haben ist das Verdienst des Engländers Burke.

1) Daß das Erhabene sich als Quantität, im Gegensatz gegen das Schöne als Qualität, bestimme, hat schon Kant (a. a. O. § 23) ausgesprochen, von welchem (§ 25) auch die Worte des Paragraphen entnommen sind, daß erhaben schlechthin oder über alle Vergleichung groß sei, und nach ihm hat dies Weiße (Ästh. § 22) weiter geführt. Kants scharfsinnige nähere Entwicklung der Bedingungen, unter welchen ein Gegenstand nicht nur als groß, sondern als schlechthin groß erscheint (§ 26 „Von der Größenschätzung der Naturdinge, die zur Idee des Erhabenen erforderlich ist"), wird im Verlaufe aufgefaßt werden.

2) Burkes Schrift ist schon § 36 angeführt. Er nennt die negative Form des Erhabenen Privation. 2. Teil 7. Abschn. „Alle gänzlichen Privationen sind groß, weil sie alle schrecklich sind" usw. Er hat freilich nicht streng genommen das Gesetz des Dualismus entdeckt, er bringt es nicht zu diesem allgemeinen Ausdruck, und er übersieht das Positive im Negativen, wovon sogleich die Rede wird, daher sich Solger gegen ihn wendet (Ästh. S. 87).

§ 86

1 Der Gegensatz dieser beiden Formen ist jedoch nur ein relativer. In beiden nämlich ist die Negation nur eine Wirkung der

positiven Tätigkeit der Idee, welche (nach Solger) als ein Akt
lebendiger Bewegung allem Erhabenen zugrunde liegt, eine Be-
wegung, welche häufig, aber objektiv betrachtet keineswegs immer,
sich als ein plötzliches Hervorbrechen darstellen muß. Die Ne- 2
gation selbst aber ist nur scheinbar in der ersten, positiven Form
eine engere als in der zweiten, negativen, denn sie erstreckt sich
näher betrachtet auch in jener nicht nur auf die Umgebung des
erhabenen Gegenstands, sondern auch auf diesen als einen sinn-
lich begrenzten selbst, indem es doch nur die Macht der in ihm
tätigen Idee ist, die seine Grenzen ausdehnt, und zwar so weit,
daß sie am Ende der ausdehnenden Macht nicht mehr folgen
können, sondern dies ihr Gefäß zerbricht, wo denn die im engeren
Sinne negative Form eintritt. Der Ausfluß der Negation aus 3
dem positiv Tätigen bleibt auch da in seiner Geltung, wo völlige
Ruhe, eine Abwesenheit des Lebens, die jedoch gemäß dem Ge-
setze alles Schönen selbst noch sinnlich sich darstellen muß, in der
erhabenen Erscheinung herrscht, denn in dieser gibt sich entweder
eine vorhergegangene, oder eine mögliche und bevorstehende, noch
in sich zusammengehaltene Kraftentwicklung zu erkennen, und
beidemal wirkt dieser Rückhalt doppelt stark durch die Unend-
lichkeit des Hintergrunds.

1) Die Idee ist das absolut Tätige; wo daher das Gewicht auf ihrer Seite ist, muß die ganze Erscheinung wesentlich als ein Akt der von der positiven Macht ausgehenden Bewegung sich darstellen. Solger hat vorzüglich dies Moment hervorgehoben (Ästh. S. 86 ff.). „Das Erhabene ist das Schöne, insofern wir darin die lebendige Tätigkeit der Idee finden" — „Weil die Erscheinung des Erhabenen als von der Idee ausgehend erkannt wird, so erscheint es uns immer als Tätigkeit in der Form eines Aktes, einer Wirksamkeit." Muß diese Bewegung die Form eines plötzlichen Hervorbrechens haben? Ist Überraschung im Erhabenen wesentlich? Longin *περὶ ὕψυς* Sect. I, 4 behauptet es zunächst vom rhetorisch Erhabenen, man kann aber überhaupt sagen: wenn die Idee nur allmählich fortwächst und

ebenso allmählich die Erscheinung mit sich emporhebt, so wird niemals das negative Verhältnis jener zu dieser ganz einleuchtend. Einmal muß es reißen und einleuchten, daß alles Endliche unzulänglich ist. Die Frage ist interessant, weil sie parallel wiederkehrt im Begriffe des Komischen, sie kann aber ganz beantwortet werden, erst wenn von dem subjektiven Eindrucke die Rede sein wird. Objektiv nämlich ist der plötzliche Stoß nicht notwendig; ja es wird z. B. niemand eine Rede erhaben nennen, welche nur durch das Mittel der Überraschung und nicht ebenso durch ruhige Würde wirkt. Allein der Zuhörer fühlt es der Würde an, daß sie als eine Negation des Gemeinen mit diesem nicht nur gebrochen hat, sondern, wenn dieser Bruch in der Gesinnung des Redners auch die Frucht allmählicher Bildung war, doch mit dem Gemeinen, das ihm von außen kommt, jeden Augenblick bereit ist, plötzlich und gewaltsam zu brechen. So ahnt der Zuschauer überhaupt auch im allmählichen Aufschwung und in der völligen Ruhe wenn nicht einen vorhergegangenen, einen stets möglichen Bruch, und es liegt daher in dem Eindruck alles Erhabenen, wenn nicht ein wirklicher, doch ein imaginierter oder antizipierter Schrecken. Man sieht aber, daß diese Frage schon zu Note 2 und 3 im Paragraphen führt.

2) Daß beide Formen negativ sind durch Position (der Idee), leuchtet ein. Es sind aber auch beide positiv nur durch Negation (des Bildes). Ein Gebirge z. B., neben welchem alles Umliegende sich als unendlich klein darstellt, scheint für sich positiv erhaben. Allein in Wahrheit ist das Materielle an diesem Gebirge in negativem Verhältnisse zu der Kraft, welche diese Massen emporgeworfen hat: die Naturkraft selbst, welche unendlich mehr ist auch als dieses Gebirge, hat das ungeheure Gewicht, als wäre es ohne Schwere, übereinander getürmt. Der große Mensch scheint die Macht der einzelnen Persönlichkeit in sich darzustellen, allein er stellt mehr dar: die Macht aller Persönlichkeit. In der zweiten, ausdrücklich negativen Form, kommt dies Negative nur vollends zum Vorschein, welches schon in der ersten liegt: ein Schritt weiter, und das Gefäß kann die ausfüllende Kraft nicht mehr ertragen, es birst; es hat sich weiter und weiter gedehnt, und nun, da es reißt, sehen wir, daß schon vorher die ausfüllende Kraft unendlich mehr war als das Gefäß. Vorher schien ein Bund noch möglich ohne Bruch, jetzt leuchtet ein, daß aller Bund zugleich

Bruch ist. Dies ist die Ironie im positiv Erhabenen, ein Begriff, der jedoch erst im Tragischen so bestimmt hervortritt, daß er ausdrücklich aufzufassen ist.

3) Solger (a. a. S. 87): „Negative Dinge, wie Burke meinte, können nicht erhaben sein; wohl aber ein Konzentrieren der Kraft in einen Punkt, worin sich die Kraft als in einer Entwicklung begriffen zeigt. Daher kann allerdings die Kürze in der Poesie erhaben sein, nicht aber wegen des Negativen, sondern wegen des Konzentrierens der Kraft; ebenso das Schweigen wegen der nicht entwickelten Kraft." Die Negation hat freilich ihren Grund in der Position der Kraft, aber sie wiegt vor in allen denjenigen erhabenen Erscheinungen, die sich als Ruhe, höchste Kürze, Stille, Tod darstellen; denn es ist doch etwas anderes, ob ich eine Tätigkeit der Idee sehe, welche unmittelbar nicht zerstörend erscheint, und eine solche, welche die Zerstörung nur eben ins Werk setzt, aber noch nicht vollendet hat, oder aber eine solche, welche völlig zerstörend, oder überhaupt aufhebend gewirkt hat, oder zu wirken sich die Miene gibt. Beide letzteren Formen nämlich können eintreten: die Kraft hat zerstört (Leiche, Ruhe und Stille eines Schlachtfeldes), oder sie kann zerstören, wird es (Stille vor einem Gewitter); sie kann sich freilich auch zurückhalten, sie wird dann nichts Gewaltsames wirken, aber eben, weil sie selbst sich nicht gestattet, sich auszudehnen, und so einen Teil ihrer Erscheinung ganz unterdrückt: lauter Wirkungen, welche sich nur als Negation bezeichnen lassen. Wie aber die Idee als Position immer Tätigkeit und Bewegung ist, so natürlich auch in diesen Formen, und zwar, weil, was sich verborgen hält, von der Phantasie zu einem Unendlichen erhoben wird, eine doppelt starke. — Übrigens geht aus dem allgemeinen Gesetze des Schönen von selbst hervor, daß auch die Zerstörung alles Lebens selbst wieder im sinnlichen Bilde erscheinen muß (Leichnam, Sarg usw.).

§ 87

Das Schöne ist reine Form (§ 55). Die reine Form ist 1
wesentlich zugleich ein, zwar im Abstrakten nicht zu bestimmendes (§ 55, 3), für jede Sphäre des Lebens aber aus ihrer Qualität streng hervorgehendes und genau begrenztes Maß der Verhält-

nisse des Gebildes. Dieses Maß überschreitet das Erhabene, und zwar ins Unendliche, zugleich aber muß es gemäß der Bestimmung seines Wesens als Widerspruch (§ 84) die Form oder das begrenzte Maß festhalten. Die Form als Grenze muß zugleich bleiben und ins Ungewisse verschwimmen; das Erhabene
2 ist in Einem geformt und formlos. Diese widersprechende Bestimmtheit stellt sich in der erhabenen Erscheinung entweder dadurch dar, daß sie in die Form teilweise einlenkt und teilweise von ihr so abweicht, daß der Schein einer unendlich fortfließenden Abweichung entsteht, oder so, daß die Form im Ganzen zwar festgehalten, aber so erweitert ist, daß die untergeordneten Einzelteile verschwinden. Im letzteren Fall wäre der Gegenstand schön, wenn nicht der Abstand der Umgebung wäre. Überhaupt, da das Erhabene ein Verhältnisbegriff ist, so zieht es dadurch Vieles in seinen Kreis, was ohne den Abstand unter eine andere Kategorie fiele. In beiden Fällen aber ist der Gegenstand dunkel, und Dunkel ist Merkmal aller Erhabenheit (Burke).

1) Schon Kant hat das Erhabene, wiewohl nicht streng, als ein Formloses bestimmt (a. a. O. § 23): „Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstands, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird.“ Dieses „auch“ hätte Kant weggelassen, wenn er die zwei Formen unterschieden hätte, auf die unser Paragraph aufmerksam macht; er mochte z. B. an erhabene Statuen denken, welche doch die reine Grenze der menschlichen Proportion nicht verlassen. Weiße (Ästh. § 22) hebt die Gestaltlosigkeit als wesentliche Bestimmung alles Erhabenen hervor und definiert sie als ein „Hinausgehen der endlichen Erscheinung über diejenigen Verhältnisse, innerhalb deren als besonderer und einzelner ihre eigentümliche Schönheit beschlossen ist“; überhaupt geht er davon aus, daß im Erhabenen die Irrationalität, welche die Maßbestimmungen des Schönen so durchdringt, daß sie in keine Formel gefaßt werden können, sich entbinde § 21), er gerät aber ins Mirakulöse, wenn er

sofort am organischen Körper dieses Hinausgehen in Bewegungen findet, die organisch unmöglich sind, wie Schweben, Fliegen menschlicher Gestalten u. dgl. Dies gehört in die Geschichte der Phantasie und Kunst als Zug des Verhaltens eines bestimmten Ideals zum Naturgesetze. Der Grund sitzt aber bei Weiße tiefer, er denkt an einen Einbruch einer zweiten, jenseitigen Welt, einer Wunderwelt in die jetzige, sonst hätte ihn die Beobachtung der ersten von den zwei Formen, die unser Paragraph sofort unterscheidet, derjenigen nämlich, wo alle Regelmäßigkeit der Gestalt durchbrochen erscheint, nicht zu solchen Wunderlichkeiten geführt. Davon sogleich mehr; zunächst ist überhaupt festzuhalten, daß die Formlosigkeit nicht schlechthin aus der Form ausweichen darf. Dies folgt aus dem durch § 84 im Erhabenen aufgewiesenen Wesen des Widerspruchs. Reine Formlosigkeit ist gleich Null; die Idee ist das Formsetzende, daher freilich mehr als das Gesetzte, und als dieses Mehr kommt sie im Erhabenen zum Vorschein, allein nur indem sie die Form setzt, kann sie sich zugleich darstellen als das Prinzip, das als Urheber der Form auch über sie hinausgeht. Die Form wird im Erhabenen zugleich gesetzt und aufgehoben.

2) Dies nun kann also auf doppelte Weise geschehen. Entweder werden die natürlichen Formverhältnisse des Gegenstands teilweise festgehalten, teilweise aufgehoben. Man stelle sich z. B. einen Berg vor, der nicht die reine und schöne Linie des Vesuv hat, sondern von der konischen Bergform in schroffen Linien teilweise abweicht. Diese abspringenden Formen reißen die Phantasie aus dem erwarteten Zusammenhang der ihr geläufigen Grundform des Berges heraus, diese kecke Unregelmäßigkeit kündigt eine massentürmende Urgewalt an, die fähig wäre, ins Unendliche fortzutürmen, und für die Phantasie wächst daher die abspringende Linie in's Unendliche fort. Allein sobald dies wirklich der letzte Eindruck wäre, so entstünde statt des Erhabenen ein Langweiliges, wie denn z. B. das offene Meer langweilig wird bei Windstille und nur der Gegensatz begrenzender Ufer oder der Wechsel der Wellen seiner Linie den Reiz der Erhabenheit gibt; vielmehr die abspringende Linie kehrt zur regelmäßigen (z. B. zur geläufigen Bergform) zurück, und der Totaleindruck ist der einer zugleich Form setzenden, aber weil frei setzenden, auch überflügelnden Urkraft. Ebenso der Geist des großen Mannes; eine oder die andere Grund-

kraft hebt sich aus dem Kreise der persönlichen Kräfte heraus, wir schwindeln vor dem Unerschöpflichen, das jede gegebene Form hinter sich läßt und die Grenzen des Individuums zur Gattung zu erweitern scheint. Allein das Individuum bleibt Individuum, kehrt zur Begrenztheit und selbst Bedürftigkeit zurück, und nun erst, wenn wir ausrufen können: so klein und doch so groß! ist der Eindruck des Erhabenen vollendet. — Dagegen stellt sich ein anderes Verhältnis dar, wenn die Form als Grenze eines Gegenstands, wie sie aus seiner Gattung fließt, eingehalten, aber in dieser Einhaltung überall erweitert st. Man denke an die weiche Linie des Vesuv, der doch als Ganzes erhaben ist, an eine nicht rohe, sondern rein künstlerisch ausgeführte Kolossalstatue, an eine große Persönlichkeit, welche überall Maß in ihrem Tun beobachtet. Die Erweiterung allein macht hier, wie Weiße richtig bemerkt, noch nicht das Erhabene, wohl aber die Erweiterung zusammenwirkend mit ihrer notwendigen Folge, daß die untergeordneten Einzelteile verschwinden. Die Kunst, um sie vorläufig als Beispiel zu erwähnen, bewerkstelligt dies durch die Art der Behandlung; sie läßt sich z. B. als hoher Stil der Plastik nicht so tief in die Einzelheiten der Muskulatur, der Adern usw. ein, sondern hebt mit keckem Meißel nur das Wesentliche hervor. Abgesehen aber von der Kunst bewerkstelligt dies unser Auge und unsere Beobachtung überhaupt, welche, wo die Umrisse des Ganzen sehr weit gezogen sind, das untergeordnete Einzelne nicht mehr aufzufassen vermögen. Es erhellt jedoch, daß das Erhabene dieser Art immer noch als ein Schönes erscheinen würde, wenn nicht der Abstand von den Umgebungen wäre, der als ein unendlicher erscheint. Dies ist ein durchaus wesentlicher Punkt. Auch eine Kraftäußerung z. B. kann an sich immer noch so mild sein, daß sie nicht erhaben hieße, wenn nicht ihr Verhältnis zu andern ungleich geringern Kraftäußerungen das, was Kraft in ihr ist, in den Vordergrund stellte, und zwar als unendliche Kraft. Übrigens erhellt, daß die schroffere Art dem negativ Erhabenen näher steht als die mildere; es wird sich hieran ein Unterschied der Ideale hängen, zu dessen Erzeugung schon die umgebende schroffere oder mildere Natur mitwirkt.

Dieser Widerspruch in der Form bei beiden Arten ist dunkel zu nennen, und alles Erhabene ist daher dunkel. Wie sehr beide von sinnlichem Dunkel oder Helldunkel unterstützt werden, so daß selbst

ein an sich nicht erhabener Gegenstand durch das Verschwimmen der Umrisse und der Einzelteile erhaben wird, davon nachher an seinem Orte. Das Dunkel gilt allerdings zunächst den Sinnen. Nichts duldet das Erhabene weniger als ein mikroskopisches Sehen und Behandeln. Es gilt ferner dem Verstande, sofern er in dem ästhetischen Sehen und Darstellen implizite mitbeteiligt nichts mehr zu scheuen hat als Motivieren ins Kleine, wo es Erhabenheit gilt. „Für Kammerdiener gibt es keine Helden." Eine Fülle der fruchtbarsten Sätze für die Kunst folgt hieraus. Die idealisierende Kraft der Zeitferne und des Todes (vgl. § 54, Anm.) ist hier noch ungleich wichtiger als im Schönen. Nicht aber der Vernunft gilt das Dunkel, wie sie nämlich in der Form des ästhetischen Organs auftritt.

Burke ist es, der auch dieses Moment des Erhabenen zuerst bemerkt hat (a. a. O. Teil 2, Abschn. 12 ff., Teil 4, Abschn. 14 ff.). Er begründet nicht allgemein, bleibt im Physiologischen, gibt aber treffliche Winke und Beispiele. Passend angeführt ist namentlich die Stelle aus dem Buche Hiob: „Im Traume des Gesichts in der Nacht, wenn der Schlaf auf die Leute fällt, da kam mich Furcht und Zittern an, und alle meine Gebeine erschraken. Und da der Geist vor mir über ging, stunden mir die Haare zu Berge an meinem Leibe. Da stund ein Bild vor meinen Augen, und ich kannte seine Gestalt nicht, es war stille, und ich hörete eine Stimme: wie mag ein Mensch gerechter sein als Gott?"

§ 88

Der Stufengang der Idee, welcher in der Lehre vom Schönen (§ 17 ff.) nur anzudeuten war, sondert sich im Erhabenen bestimmter nach den Hauptstufen, weil die Frage entsteht, ob auf gewissen Stufen überhaupt diese gegensätzliche Gestalt der Schönheit möglich sei, und weil die Unterschiede dieser Stufen auch einen wesentlichen Unterschied der Formen des Erhabenen begründen. Dadurch wird jedoch das Gebiet des abstrakten Begriffs der Schönheit nicht überschritten, da es sich nur um die allgemeinen Kategorien, nicht um die bestimmten Wirklichkeiten dieser Sphären handelt und die Frage nach demjenigen Akte,

wodurch das Schöne eigentlich realisiert wird (§ 53), noch ganz ausgeschlossen bleibt.

In der Lehre von der Schönheit konnte die Frage gar nicht aufgeworfen werden, ob eine sinnliche und eine geistige Schönheit zu unterscheiden sei; eine bloße Andeutung des Stufengangs der sich verwirklichenden Idee reichte hin, zu zeigen, daß alles Schöne sowohl sinnlich als geistig, daß aber allerdings ein Stufenunterschied der Begeistung sei. Im Erhabenen aber tritt ein negatives Verhältnis beider Momente ein; jetzt fragt es sich, ob die zum Erhabenen geforderte Selbständigkeit der Idee da vorhanden sei, wo die Idee in dem Außersichsein des Raums und der Zeit verloren ist, oder nur erst als Selbstgefühl in sich zurückscheint. In dieser Sphäre der Idee entsteht die Frage, ob nicht dem Gegenstande vom Subjekt erst so viel zu leihen sei, daß er in Wahrheit gar kein Gegenstand ist, und wenn er es doch sein soll, so entsteht jedenfalls ein sehr scharfer Unterschied von Formen des Erhabenen. Wenn daher nun ein Erhabenes der Natur und des Geistes wohl zu unterscheiden ist, so wird jedoch dadurch der für den zweiten Teil bestimmten Lehre vom Naturschönen nicht vorgegriffen. Das System bleibt, wie sich zeigen wird, durch die nun folgenden Kategorien ganz im Allgemeinen, die Frage nach dem Gegensatz von Natur oder subjektiver künstlerischer Tätigkeit noch ganz ausgeschlossen (vgl. § 17, 1); die Beispiele jedoch können natürlich aus jeder Existenzform der wirklichen Schönheit beliebig gewählt werden. Um jedoch ein Mißverständnis zu vermeiden, ist dem Ausdruck: Natur ein anderer, aus weiteren Gründen ohnedies passenderer vorzuziehen.

a) Das objektiv Erhabene.

§ 89

Die Einteilung stellt nach dem Gesetze alles Denkens und Seins die Form des Unmittelbaren oder Vorgefundenen als die erste, objektive Form auf. Das Vorgefundene ist ein solches, welches der als Selbstbewußtsein verwirklichten Idee (§ 19) von außen begegnet und daher der Sphäre der Idee als unbewußten

Wirkens angehört. Da nun die das Wesen des Erhabenen begründende Negation erst durch die Scheidung des Selbstbewußtseins wahrhaft eintritt, so scheint der Geist im Subjekte dem Objekt aus seinem Eigenen so viel leihen zu müssen, daß dadurch dieses als solches aufgehoben wird. Allein es bleibt ein wesentlicher Unterschied, ob das Subjekt das Erhabene da anschaut, wo diese Leihung nötig ist, oder da, wo sie nicht nötig ist, und die Kategorien der Objektivität, welcher geliehen wird, bilden allerdings den bestimmenden Unterschied. Es ist also der vorhandene Schein, als ob ein Erhabenes außer dem selbstbewußten Geiste sei, zuerst einfach festzuhalten.

Es scheint auffallend, daß gerade Kant, der es ausdrücklich ausspricht, daß die Natur zwar extensive, aber nicht intensive Unendlichkeit mit sich führe, daß also die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des „Urteilenden", nicht im Naturobjekte gesucht werden müsse, die Erhabenheit dennoch auf die Natur, ja sogar die unorganische — „rohe" — Natur mit Nachdruck beschränkt (a. a. O. § 26). Als Grund, warum er die organische Natur ausschließt, gibt er an, daß deren Begriff schon einen bestimmten Zweck bei sich führe („z. B. Tiere von bekannter Naturbestimmung"). Hier nämlich, meint er, würde statt des Erhabenen das Ungeheure entstehen, weil der Zweck des Ganzen, der nur mit einem gewissen Maße der Größe vereinbar ist, vernichtet würde. Also hat ihn wieder die Kategorie der Zweckmäßigkeit verwirrt. Die Frage aber, ob denn nicht das Erhabene des Geistes, sinnlich erscheinend, eine eigene und höhere Form des Erhabenen begründen müsse, wirft er gar nicht auf. Der geheime Grund davon ist offenbar, daß hier seine psychologische Theorie von der Subreption, wovon nachher zu sprechen ist, nicht anzubringen gewesen wäre; und dies mag ihm als tieferer Grund auch bei der Ausschließung der organischen Natur schon vorgeschwebt haben, denn hier ist zwar ein Leihen noch nötig, aber in ungleich minderem Grade. Die neuere Ästhetik nun hat den Satz gerade umgekehrt. Ruge entwickelt das Erhabene unmittelbar als den aus seiner Versunkenheit sich erhebenden Geist, und nun hebt er an Kant rühmend hervor, daß nach ihm die

Erhabenheit wahres Eigentum des Geistes sei (a. a. O. S. 73), und tadelt Schiller und Jean Paul, daß sie „das Übergroße und Übermächtige da draußen erhaben nennen“. Die sogenannten erhabenen Erscheinungen der Natur gelten ihm daher nur für ein Gleichnis der wahren Befreiung und der wahren Unendlichkeit, wie sie der Geist erreicht. Darauf antwortet unser Paragraph. — „Gleichnis“ klingt ganz allegorisch. Der Geist legt ein Gefühl seiner Unendlichkeit in die Erscheinungen der Natur, aber es ist eben ein Unterschied, ob er sie da hineinlegt oder ob er sie dort findet, wo sie in adäquater Form ist, und um sie dort hineinzulegen, dazu treibt ihn ein Instinkt, der guten Grund hat und tiefer liegt, als ein Vergleichen, ein Instinkt des Geistes, der ihm zuflüstert, daß er in seiner dunkeln Wurzel selbst Natur ist.

§ 90

Alle Erhabenheit ist, mit dem Schönen verglichen, quantitativ. Allein es ist ein Unterschied, ob die Quantität schlechtweg, oder ob die Qualität der in ihrem Größenverhältnisse verglichenen Gegenstände das Bestimmende ist. Es folgt zwar allerdings aus dem Wesen des Schönen (§ 16), daß nicht die abstrakte Kategorie der Ausdehnung, sondern nur das Ausgedehnte von ästhetischer Wirkung sein kann; allein sobald die Qualität als solche in der ästhetischen Erscheinung sich geltend macht, so entsteht eine andere Form der Erhabenheit; die erste und unmittelbarste aber ist die im engeren Sinn quantitative Erhabenheit, wobei die Qualität nur beiläufig mitwirkt.

Weiße (Ästh. § 22) behauptet, ein großer sinnlicher Gegenstand sei als solcher noch nicht erhaben, er müsse zugleich schön sein. Ruge (a. a. O. S. 75 ff.) nimmt dies auf, verbindet es mit seiner Ansicht, die das Erhabene der Natur bloß als Gleichnis geistiger Erhebung gelten läßt, und verlangt insbesondere Schönheit des Tags- und Farbenlichts zur Größe; er erinnert an die Gletschergebirge, welche vorzüglich durch die strahlende Reinheit der Farbe wirken usw. Dies nun ist jedenfalls zu viel gesagt, daß der große Gegenstand zugleich förm-

lich schön, z. B. durch seine Farbe, sein müsse. In der Farbe kann er auch trübe sein; das unendliche Meer wirkt erhaben nicht nur in schönem Farbenspiele. Die Frage entscheidet sich durch § 87; der Gegenstand kann in der einen oder andern der dort unterschiedenen Bedeutungen zwischen Gestalt und Gestaltlosigkeit schweben, was selbst Weiße zugibt, ja verlangt. Er kann selbst häßlich sein, und wir werden in Bälde zeigen, daß das Häßliche schon im Erhabenen aufzuführen ist, nur gehört dies hieher noch nicht. Wie er aber qualitativ bestimmt sein mag, die Frage ist hier diese: was ist das eigentlich Bestimmende in der ästhetischen Wirkung? Was das nur Mitbestimmende? Läßt sich nachweisen, daß es die Ausdehnung ist, die auf das Gefühl unendlich erweiternd wirkt, so ist die Beschaffenheit dessen, was sich ausdehnt, zwar nicht gleichgültig und bringt mancherlei Modifikationen der Empfindung hervor, aber es bleibt dabei, daß die Ausdehnung das bestimmende Grundgefühl wirkt, und dies reicht hin, eine besondere Einteilung zu begründen. Daß dabei unter der Decke schon ein anderes Bestimmendes spielt, das sich alsbald auch geltend macht und zu einer neuen Sphäre führt, werden wir aufzeigen; allein daraus folgt nur eine Notwendigkeit, zu einer andern Sphäre der Einteilung fortzuschreiten, nicht die Aufhebung der ersten.

α. Das Erhabene des Raums.

§ 91

Die nächste und einfachste Form wie des Seins überhaupt, 1
so auch des quantitativ Erhabenen ist die Form des Außer- und Nebeneinanderseins durch die gegenseitige Ausschließung der Körper: der Raum. Das Erhabene des Raums ist (§ 85) entweder positiv oder negativ. Das Positive entsteht zunächst, wenn 2
ein Gegenstand zu seinen Umgebungen in einem solchen Verhältnis der Größe steht, daß er sich ins Unendliche auszudehnen scheint. Damit dieser Schein sich erzeuge, wird erfordert, nicht nur daß umgebende Gegenstände einen Maßstab an die Hand

geben, sondern auch daß eine gewisse gleichmäßig fortlaufende Wiederholung nicht allzuscharfer Abstiche auf der Oberfläche den Zuschauer in die Illusion versetze, als habe ihre Fortsetzung gar
3 kein Ende. Bald ruhig erhebend, bald drohend wirkt die Höhe, unruhig und erschütternd die Tiefe, erweiternd und Sehnsucht erregend die Breite.

1) Kant unterscheidet ein mathematisch und ein dynamisch Erhabenes der Natur, Schiller wendet dieselbe Einteilung subjektiv: was unsere Fassungskraft übersteigt und was unserer Lebenskraft droht (Über das Erhabene); Jean Paul (Vorschule der Ästhetik B. 1, § 27) sucht statt dessen die Einteilung des Erhabenen der Natur in ein optisch und ein akustisch Erhabenes einzuführen. Davon nachher. Es ist nachzuholen, daß der letztere zuerst den Gedanken hatte, die sittliche oder handelnde Erhabenheit als besondere Form aufzustellen. Zwischen diese Form und das Erhabene der Natur stellt er aber ganz ungehörig das Erhabene der Unermeßlichkeit und Gottheit: dies ist vielmehr das Letzte und Ganze, denn alles Erhabene ist unermeßlich und in diesem Sinne göttlich. Wir unterscheiden im Quantitativen zunächst die Ausdehnung des Raums und der Zeit; die zweite dieser Formen führt zum Erhabenen der Kraft, welches in der Quantität die Qualität zu gleicher Bedeutung erhoben in sich trägt, und so mag die dreifache Einteilung, da die Erhabenheit der Zeit schon aus der bloßen Quantität heraus und die Erhabenheit der Kraft an die Schwelle der eigentlich qualitativen (geistigen) Erhabenheit führt, ihr Recht behaupten.

2) „Zunächst". Es ist im folgenden Paragraphen noch eine andere Form der positiven Erhabenheit des Raums aufzuführen. Die Bedingung der Erhabenheit eines Gegenstands ist zuerst, daß er ungleich größer sei als die umgebenden, sei es seiner oder einer andern Gattung angehörigen; denn gemessen muß werden, wenn überhaupt etwas als groß bestimmt werden soll. Allein so erhalten wir nur eine relative Größe, das Erhabene fordert aber den Eindruck einer unendlichen. Hier tritt eine weitere, den Gegenstand selbst betreffende Bedingung ein, welche schon Burke (a. a. O. Teil 4, Abschn. 9—14) scharfsinnig, jedoch mit einseitig physiologischer und empirischer Be-

gründung entwickelt hat. Kant (a. a. O. § 26) geht wissenschaftlicher zu Werke, ohne in der Ausführung so vollständig zu sein als Burke. Jean Paul (a. a. O. § 27) ergänzt ihn und vollendet den Begriff. Die Sache ist diese: der Gegenstand selbst, neben dem die umgebenden unendlich klein erscheinen sollen, muß gemessen werden; aber alles Maß muß sich als unzureichend erweisen, d. h. es muß eine Aufforderung gegeben sein, ins Unendliche fortzumessen. Zu diesem Messen sind, wie Kant aufzeigt, zwei Handlungen nötig: Auffassung und Zusammenfassung. Die Auffassung nun muß so lange fortrücken, daß die Zusammenfassung nicht mehr folgen kann, sondern, indem immer neu aufgefaßte Teilvorstellungen sich ansetzen, die vorhergehenden in demselben Grade erlöschen, wodurch der Versuch der Zusammenfassung auf der einen Seite ebensoviel verliert, als er auf der andern gewinnt. Dadurch nun verliert die Phantasie den festen Boden, sie gerät ins Schweben und setzt im Schwindel diesen Widerspruch des Auffassens und Zusammenfassens ins Unbestimmte fort, obwohl der Gegenstand an sich wirklich eine Grenze hat und die Auffassung daher eigentlich allerdings ihr Ende findet. So erscheint denn der Gegenstand als unendlich groß, er steigt und wächst fort, wir wissen nicht wohin, und wir glauben im Begrenzten das alle Grenze Setzende und allen Raum Füllende zu sehen. Kommt nun noch einiges Dunkel dazu, wodurch die vorhandene Grenze sich in einen Schleier verhüllt, so findet auch die Auffassung in Wirklichkeit ihr Ende nicht, und nur das abstrakte Wissen, daß in Wahrheit alles eine Grenze hat, das aber im ästhetischen Gebiete als solches überhaupt nicht in Kraft ist, bleibt als leicht besiegtes Hindernis der Täuschung zurück. Demgemäß muß der Körper des Gegenstands folgende Eigenschaften haben: es müssen sich Einschnitte, Abteilungen an ihm zeigen, Wellen auf der Meeresfläche, Senkungen, Hebungen, brüchige Stellen u. dgl. auf einer Erdfläche, Fugen der Bausteine, Stockwerke, Friese, Gesimse, Ornamente u. dgl. an einem Gebäude; sonst mißt das Auge überhaupt nicht. Diese Einschnitte aber dürfen nicht stark sein, nicht grell (z. B. durch Farbe) voneinander abstechen und müssen sich in langer Folge wiederholen. Sind sie zu stark, so fängt das Auge mit jedem neuen Einschnitt einen neuen Gegenstand an, stechen sie grell voneinander ab, so ist dasselbe der Fall; doch ist nicht völlige Einfärbigkeit nötig, wie J. Paul behauptet. Vergleiche, was Kant nach Savary

von den Pyramiden sagt. — Warum erscheint die Peterskirche kleiner, als sie ist?

Hier ist nun bereits der Ort, wo sich bemerklich macht, daß im bloß Quantitativen schon Tieferes mitspielt. J. Paul sagt: weder die Mitte, noch die Spitze der Pyramide ist erhaben, sondern die Bahn des Blicks. Also die Bewegung; aber nicht nur die Bewegung des Sehens und die damit gegebene Bewegung des inneren Vorstellens, sondern dies an diesem Vorstellen, daß der Gegenstand selbst sich zu bewegen scheint. Auch war es ja einmal wirkliche Bewegung, wodurch Berge, Türme entstanden sind; der Sehende schafft sie neu, die Linien fließen und in ihnen die weltbauende Kraft: also liegt schon das Erhabene der Kraft zugrunde. Die Phantasie sieht das Urgewässer strömen, hört es tosen, das diesen Berg zurückgelassen, sieht das Feuer jenen emporschleudern. Allein dies liegt auch nur zugrunde; das Bestimmende bleibt, daß die Kraft diese Berge so hoch türmen, jene Fläche so weit dehnen konnte usw.

3) Beispiele zur Wirkung der Dimensionen s. in meiner Schrift Über das Erhabene und Komische S. 55—58. Es wird hier noch klarer, daß Qualitatives mit einwirkt: die in ihren Umrissen schöne Höhe erhebt, die formlosere und überhängende droht; in beiden wird die Kraft anders vorgestellt, die sie hervorbrachte, dort edel, hier wild; Tiefe erregt die Angst der Existenz, Breite wirkt elegisch: dies sind geistige Bestimmungen, wie solche zur Bezeichnung der Wirkung der verschiedenen Dimensionen auch im Paragraphen gebraucht sind. Allein geistig deutet der Mensch alles; demnach wäre kein Unterschied in den Dingen. Es kommt aber darauf an, wieviel für die (unwillkürliche) Deutung oder leihende Vergeistigung zu tun bleibt: das macht den Unterschied.

§ 92

1 Den Übergang zur negativen Form des räumlich Erhabenen verbirgt bereits in sich die Erfülltheit eines Raums durch eine Menge von Gegenständen, welche so groß ist, daß sie unendlich scheint. Hier nämlich faßt zwar ein bestimmter Raum die Vielen, und zunächst erscheint dieser Raum unendlich groß, aber indem

der Anblick der Vielen zur Vorstellung der unendlichen Vielheit führt, so ist damit bereits gegeben, daß gegen die unendliche Erfüllung unendlicher Räume jedes einzelne Raumerfüllende und jeder bestimmte Raum verschwindet, wobei der Widerspruch, der demnach in der ganzen Kategorie des Raums liegt, sich in einem Schwindel des Gefühls ankündigt. Diese Nichtigkeit kommt 2
aber wirklich zur Anschauung in der eigentlich negativen Form der räumlichen Erhabenheit, der *Leere*. Sie wirkt teils drohend durch die Vorstellung, daß das unendlich Raumerfüllende, dem aber kein Raum genügt, hervorbrechen könnte, teils traurig durch die Vorstellung, daß ein bestimmtes Raumerfüllende, welches da war, in nichts versunken sei und daß ebenso alles Andere versinken müsse, daß also ebendas, was durch sein Dasein die Kategorie des Raums begründet, vergänglich sei, wodurch der Übergang in die Kategorie der Zeit gegeben ist.

1) Gestirnter Himmel, große Menschenversammlung usw. **Was** den Raum erfüllt, ist natürlich auch hier nicht gleichgültig; große Büffelherden bringen einen andern Eindruck hervor, als große Menschenmengen usw.; das Bestimmende aber bleibt die Vielheit. Zunächst erscheint ein bestimmter Raum in seiner Anfüllung unendlich groß, und zwar durch dieselbe Bedingung des Fortzählens, wie sie in § 91 aufgestellt ist. Allein indem ich die Sterne, die Köpfe, zählend und doch unfähig, weiterzuzählen, fortsetze, wächst mir die Menge über den bestimmten Raum hinaus; nun genügt ihr kein Raum mehr, die Körper, welche einer neben dem andern den unendlichen Raum setzen, verschwinden jeder in der unendlichen Reihe und mit ihnen jeder bestimmte Raum: es tritt der Widerspruch ins Gefühl, daß das Räumliche in seiner Ausdehnung unendlich ist, eigentlich aber die ganze Kategorie der Räumlichkeit eben in diesem unendlichen Fortgang sich aufhebt. Es folgt auf jedes Raumerfüllende ein neues, jedes also weist über sich hinaus, aber jedes neue ebenso: man geht immer weiter und kommt nie an. Es versteht sich jedoch, daß dieser Widerspruch noch nicht als solcher zum Bewußtsein kommt, sonst wäre diese ganze Form des Erhabenen sogleich ganz aufgehoben: es ist eine Angst, ein Schwindel,

— „wie ein Traum, daß Einer einen langen Gang immer weiter und unabsehbar weiter fortgehe, mit Fallen oder mit Schwindel endet“ (Kant).

„Ich häufe ungeheure Zahlen,
Gebirge Millionen auf,
Ich wälze Zeit auf Zeit und Welt auf Welten hin:
Und wann ich auf der Mark des Endlichen nun bin
Und von der grausen Höhe
Mit Schwindeln wieder nach dir sehe,
Ist alle Macht der Zahl, vermehrt mit tausend Malen,
Noch nicht ein Teil von dir;
Ich zieh sie ab, und du liegst ganz vor mir.

(Haller, Hymne über die Ewigkeit.)

2) Es versteht sich, daß es keine absolute Leere gibt: dem Versuche, sie vorzustellen, liegt vielmehr die logische Aufhebung der Kategorie des Raums zugrunde. Allerdings führt aber ebendarum die relative Leere irgendeines bestimmten Ortes, wie solche zunächst durch die ästhetische Bedingung gefordert ist, in dem Gefühle, das sie erregt, über das Raumgefühl eigentlich hinaus. Je nach der ästhetischen Bestimmtheit des besonderen Falls wird nämlich das Gefühl, das die Leere erregt, ein verschiedenes sein. Ist der Raum öde und unbewohnt, oder erscheint ein sonst bewohnter Raum nicht nur von demjenigen entblößt, was an Bewohner erinnert, sondern noch insbesondere in Dunkel gehüllt, so wird zunächst eine Wirkung eintreten, welche vergleichungsweise positiv heißen kann. Aus dem dunkeln Schoße des ins Unendliche zerfließenden bestimmten Raumes fürchten wir, entsprechend dem im Raumbegriffe liegenden Widerspruch, ein Unbekanntes aufsteigen zu sehen, das dem Raume angehört und doch nicht; die Vorstellung wird geisterhaft. Dagegen Räume, welche in ihrer Leere noch deutlich und durch eine Fülle gebrauchter Gegenstände an die Bewohner erinnern, wie z. B. Pompeji, wirken mild elegisch, und das Raumgefühl geht schon in das Zeitgefühl über. Der Lebendige tritt in den Raum, der aussieht, als wäre er gestern verlassen: die Geschlechter wechseln, die den Raum füllen, also ist die Bedingung des Raums, die Körperwelt vergänglich und ebenhiedurch der Raum als ein aufgehobenes Moment in der Empfindungsweise bestimmt.

β. Das Erhabene der Zeit.

§ 93

Was sich im Raum ausschließt, hat als Begrenztes seine 1
Grenze auch in sich selbst und ist daher dem Wechsel des Werdens und Vergehens unterworfen; die Zeit ist der Inbegriff dieses endlosen Verlaufs. In positiver Form tritt das Erhabene der Zeit auf, wenn eine Erscheinung die umgebenden Dinge so lange überdauert, daß der Zuschauer in ihr das Gefühl ihrer Endlichkeit mit dem Gefühle der unendlichen Zeit zusammenfaßt. Die Qualität des Gegenstands gibt diesem Eindruck verschiedene Bestimmtheit, die Grundlage aber bleibt das Zeitgefühl.
Wird jedoch die Vorstellung in Beziehung auf ein einzelnes 2
Lebendiges in dem Sinne wirklich vollzogen, daß es als unendlich gedacht wird, so sinkt das Erhabene entweder leicht in das Ermüdende herunter, oder es wird in das Schauderhafte gesteigert.

1) Es ist zum positiv Erhabenen der Zeit natürlich ein Gegenstand vorausgesetzt, welcher Spuren so langer Dauer an sich trägt, daß man die Zeitteile derselben und zugleich die Summe dessen, was an ihm vorübergieng, zusammenzufassen ermüdet. Nunmehr scheint es, als habe der Gegenstand, obwohl geworden und vergänglich, die unendliche Zeit an sich zu bannen gewußt; Anfang und Ende verschwinden im Dunkel. Dabei ist es freilich nicht gleichgültig, was es für ein Gegenstand ist: ein uralter Baum, Turm, Tier, Mensch. Es wird zwar auch dem Unbeseelten untergeschoben, als habe es dem Vielen, was an ihm vorüberging, zugesehen, aber anders ist natürlich das Gefühl, wo der Gegenstand der Empfindung und des Denkens, daher des Erlebens wirklich fähig ist. Das Bestimmende bleibt jedoch immer jenes spezifische Gefühl der Zeit, das sich dem Gemüte ankündigt, wie ein inneres Hören eines unterbrochenen summenden Rauschens. Es ist natürlich auch im Erhabenen des Raums nicht gleichgültig, was es für ein Gegenstand ist, das den Raum erfüllt, dort aber wurde dies nur unter der Anmerkung berührt, hier dagegen in den Paragraphen aufgenommen, weil es hier wichtiger wird, denn die Zeit

ist schon eine Kategorie, in welcher das Leben als ein Vernehmen seiner selbst und der Welt sich bewegt, daher auch dem unbeseelten Gegenstande im zeitlich Erhabenen ungleich gewisser ein Bewußtsein untergeschoben wird, als im räumlich Erhabenen.

2) Die ausdrücklich vollzogene Vorstellung, als daure ein Endliches unendlich, ist leer und ermüdend, so lang man ihm kein Bewußtsein dieses Widerspruchs zuschreibt; schreibt man ihm aber dieses zu, so tritt alsbald ein Entsetzliches in das Gefühl, und daher haben die Völker solche Vorstellungen nur erdichtet in dem Sinne der äußersten Strafe. Nicht sterben können ist schauderhaft. Sage vom ewigen Juden. Die ewige Verdammnis ist nicht so schauderhaft wie diese Vorstellung, weil die positiven Qualen, womit hier die Fortdauer erfüllt erscheint, nicht Zeit lassen, das Bewußtsein auf die innerste Qual, die unendliche Fortdauer des todesmüden endlichen Wesens, zu fixieren. Von dem Fortleben der Seligen aber hält man die Vorstellung dieser Qual ferne durch die Ungenauigkeit des Denkens, vermöge welcher man sich die Zeit des fortlebenden Wesens mit Genüssen ausgefüllt vorstellt, welche zugleich über alle Zeitbedingungen erhaben sein sollen. — Wir haben hier den Kreis dichtender Vorstellung, freilich etwas vorgreifend, berührt, den Hauptpunkt mehr zu verdeutlichen; so wurde auch der Begriff des Schauderhaften hereingezogen, der in seiner ganzen Bedeutung allerdings erst in das Erhabene der Kraft fällt. Die erhabene Stelle des Psalm 90, V. 4.: „Tausend Jahre sind vor dir wie der Tag, der gestern vergangen ist, und wie eine Nachtwache" usw. spricht dem Jehova, obwohl sinnlich vorgestellt, Erhabenheit über die Zeit zu und führt schon zur negativen Form.

§ 94

1 Auch die Zeit bestimmt sich in gewisse Dimensionen, je nachdem das empfindende Subjekt auf die verschwundene, oder auf die bevorstehende Zeitreihe hinblickt. Der Standpunkt ist die Gegenwart, jenes die Vergangenheit, dieses die Zukunft. Die Vergangenheit wirkt immer eine, zwar verschieden gestimmte, Wehmut, die Zukunft geheimnisvolle Erwartung, die Gegenwart, im Versuche sie zu halten, verschwindend, hat kein beson-

deres Gefühl für sich, außer sofern sie jene beide verbindet. Diese
Dimensionen fließen so ineinander über, daß schon dadurch der
innere Widerspruch der Zeitform in das Gefühl tritt. Erscheint 2
nun selbst das lange Dauernde, das geeignet war, das positiv
Erhabene der Zeit darzustellen, und mit ihm alles Dauernde als
vergänglich, so kommt dadurch die reine Unendlichkeit der Zeit
zum Ausdruck, wogegen das längste Dasein ein verschwindender
Punkt ist. Dies ist die negative Form. Da aber die unendliche
Zeit nur das fortlaufende Setzen verschwindender Punkte ist, so
stellt sich das Gefühl der Nichtigkeit dieser ganzen Kategorie ein
und sucht die Anschauung die Sphäre einer andern.

1) Für die verschiedene Modifikation des Gefühls der Vergangenheit und Zukunft, je nachdem die Gegenwart schlechter oder besser ist als jene, je nachdem eine schlechtere oder bessere Zukunft erwartet wird, bietet sich eine Fülle von Beispielen von selber dar. Der Rückblick oder Ausblick auf die verschiedenen Lebensalter ist von besonders ergreifender Wirkung. Es ist natürlich, daß auch hier der Gegenstand nicht gleichgültig ist, wie denn z. B. Vergangenheit und Zukunft von Völkern sich anders fühlt als von Individuen. Ein besonders starkes Gefühl erregt das unerwartete Hereinragen einer Vergangenheit in die Gegenwart, wie in der Geschichte von dem verschütteten Bergmann in Falun, das Wiederfinden in Tiecks „Zauberpokal“, die Aufgrabung von Pompeji. Bei aller Verschiedenheit der Modifikationen wird im Gefühle der Vergangenheit, selbst wenn sie schlechter war, immer ein wehmütiger, der Zukunft, selbst wenn sie besser gehofft wird, ein banger Ton das bestimmende sein. Die Gegenwart aber läßt sich auch im Gefühle nicht fassen; ich kann nur zurück oder vorwärts fühlen. Nur dann kann ihr ein besonderes Gefühl zugeschrieben werden, wenn stark bezeichnete Zeiteinschnitte das Gefühl der Vergangenheit und Zukunft auf Einen Punkt konzentrieren, wie z. B. im Zwölfuhrschlag einer Neujahrsnacht.

2) Man wird finden, wie die Aufhebung des Zeitgefühls in ein anderes der Aufhebung des Raumgefühls in jenes genau entspricht. Es ist der nämliche Gang und bedarf keiner Auseinandersetzung. Daß

auch das negativ Erhabene der Zeit sinnlich erscheinen muß, folgt aus dem Wesen des Schönen. Kirchhöfe, Gräberstätte, Trümmer großer und starker Gebäude u. dgl. Phantasievoll verkörpert Shakespeare die Zeit selbst: „Der alte Glöckner Zeit, der kahle Küster."

Indem sich aber das Gefühl in dem Widerspruche der Zeitform ermüdet, fordert es eine andere Form, welche im Raume und in der Zeit über beiden ist. Dies ist der Übergang.

γ. Das Erhabene der Kraft.

§ 95

Das ästhetische Gesetz verlangt, indem das Erhabene des Raums und der Zeit sich als erschöpft zeigt, eine Form, welche diese beiden ebensosehr setzt und in sich trägt, als auch über sie hinaus ist, indem sie, während sie sich ausdehnt, von sich als einem inneren Einheitspunkt ausgeht und in sich bleibt. Diese Form ist die Erscheinung der Kraft, welche sich ihr Organ bildet und dadurch den Raum erfüllt, aber, indem sie sich wesentlich als Bewegung äußert, den Raum in der Zeit, und ebenso, da sie in ihren Wechseln sich selbst gleich bleibt, die Zeit überwindet. Diese Form ist nicht mehr bloß quantitativ, sondern qualitativ, doch so, daß das Qualitative vorerst an das Quantitative noch wesentlich gebunden bleibt, indem eines mit dem andern steigt und fällt. Als Lufterschütterung ist die Bewegung meist mit einem Schalle verbunden, daher das dynamisch Erhabene häufig, doch nicht immer akustisch.

Es darf nicht schlechthin ausgesprochen werden, daß die Kraft wesentlich an die eigentliche, sinnliche Quantität gebunden sei. Das Verhältnis verändert sich, wie sich zeigen wird. — J. Paul will das dynamisch Erhabene, wie schon bemerkt, auf das Akustische zurückführen. Das Auge, sagt er, könne nur ein quantitatives Erhabene anschauen, die Intensität sei nicht für dasselbe. Allein ist die Straffheit der ruhenden Muskel und das Werk der Kraft, die Bewegung, nicht für

das Auge? J. Paul sagt, um von da auf die Kraft zu kommen, sei erst ein Schluß aus Erfahrungen nötig. Allein dies involvierte und verhüllte Schließen in der Sinnesanschauung darf durchaus keinen Anstand begründen, es ist in anderer Weise mit jeder verbunden und namentlich mit dem bloßen Hören, das ja auch ein verhülltes Schließen von dem Schall auf seine Ursache ist. Es ist seltsam, sich durch eine solche Willkür die Aufnahme der besonders furchtbaren Wirkung einer stille heranrückenden Kraft in die vorliegende Sphäre abzuschneiden. Übrigens ist die Bedeutung, welche das Gehör hier gewinnt, zugleich ein Zeichen, daß wir in einem höheren und mehr innerlichen Gebiete uns befinden.

§ 96

Im positiven Sinne dynamisch erhaben ist ein Gegenstand, 1
wenn er den umgebenden an Kraft so überlegen ist, daß die seinige, obwohl durch ein Maß begrenzt, dennoch zugleich alles Maß zu überschreiten scheint. Die Kraft wird durch Widerstand 2
gemessen, also ein möglicher Widerstand vorgestellt, und zwar, weil sie unendlich erscheint, als vergeblich. Da nun die Kraft zwar ein selbständiges, aber noch nicht vom Quantitativen geschiedenes und in sich reflektiertes, sondern blindes Sein ist, und da sie sich in der Bewegung äußert, welche, wo sie rücksichtslos vordringt, zerstörend wirkt, da endlich der Zuschauer sich selbst zu dem Umgebenden mitzählt, was von dieser Zerstörung getroffen werden kann, so erscheint das Erhabene der Kraft im Allgemeinen als furchtbar.

1) Auch hier zeigt sich die „grenzlose Grenze". Der kraftvolle Gegenstand, der angeschaut wird, hat nur ein begrenztes Maß der Kraft. Allein da er im bestimmten Falle allen umgebenden Kräften überlegen ist, so kommt jetzt nicht zum Bewußtsein, daß ihm selbst eine andere Kraft überlegen sein kann, sondern dies bleibt verhüllt im Grunde des Gefühls. Der Gegenstand wird als ein Wesen von beschränkter Kraft zugleich festgehalten und zugleich diese Kraft ins Unendliche erweiternd hinausgetragen.

2) Über das Messen nach der Größe des Widerstands vgl. Kant a. a. O. § 28. Es fehlt aber in seiner Darstellung das weitere, im Paragraphen aufgeführte Moment, daß die Kraft als solche (in ihrem Unterschied vom Geiste) ein Besinnungsloses ist, von dem man den Eindruck hat, daß es nichts mit sich führt, was es veranlassen könnte, den schwächeren Gegner zu schonen. Daher fürchten wir uns weit mehr, wenn wir einem Raubtiere, als wenn wir einem bewaffneten Menschen gegenüberstehen; ein unheimlicher Naturgrund tut sich vor uns auf. Daß übrigens die Furcht keine eigentliche, sondern der Fall eines Kampfes und vergeblichen Widerstands, in den der Zuschauer selbst geraten könnte, bloß vorgestellt sein darf, wenn das Furchtbare ästhetisch sein soll, folgt mit Notwendigkeit aus der Interesselosigkeit des Schönen. „Wer sich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urteilen, so wenig als der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen ist, über das Schöne" (Kant a. a. O.). Die Erklärung der Lust im Anblicke des furchtbar Erhabenen aus dem Gefühle der eigenen Sicherheit dagegen ist so veraltet, daß sie keiner Widerlegung mehr bedarf; es leuchtet ein, daß sie den Gegenstand aufhebt, statt ihn zu begründen. Übrigens ist hinzuzusetzen, daß die Gefahr nicht notwendig eine bloß vorgestellte sein muß, sie kann auch eine wirkliche sein, aber dann ist eine solche geistige Freiheit vorausgesetzt, sich auf dem ästhetischen Standpunkte zu erhalten, daß das gefährdete Subjekt die eigene Gefahr ganz vergißt und dadurch selbst wieder andern ein Schauspiel geistiger Erhabenheit gibt, wie dies von einzelnen Marine- und Schlachtenmalern bekannt ist.

§ 97

1 Wo nun das Quantitative die Bestimmung der Qualität in sich aufnimmt, besteht kein unterschiedsloses und ruhendes Verhältnis zwischen beiden, denn die Qualität bestimmt sich fortschreitend zu verschiedenen Graden der Intensität und jeder derselben bedingt eine verschiedene Stellung zum Quantitativen.
2 Auf der untersten Stufe kommt die wirkliche Bewegung durch die Kraft des Stoßes von außen und ist ebendaher die Masse

und Menge noch wesentlich. Auf einer höheren Stufe dagegen wohnt die Kraft ihrem Organe selbst inne, steht in unmittelbarer Einheit mit demselben und wirkt nicht notwendig durch die Größe der Masse, immer aber als rückhaltslos wilde Bewegtheit. Auf einer dritten aber sammelt sie sich, zwar ohne eigentliche Reflexion in sich, intensiv in der Tiefe und stellt sich sogar in ein umgekehrtes Verhältnis zu ihrem Organ: die Qualität überwiegt bereits die Quantität.

1) Es wird hier ein Wechsel im Verhältnis der Qualität zur Quantität oder der Kraft zur Masse ihres Organs eingeführt, der ein Vorgriff scheinen könnte, denn es leuchtet sogleich ein, daß die Sache nur deutlich wird, wenn man sich bestimmter an die verschiedenen Naturreiche erinnert. Allein es handelt sich doch hier nur um das ganz Allgemeine eines Begriffs, der zwar in der Ästhetik, wie jede Bestimmung, nur seine Geltung hat, sofern das in ihm Umfaßte sinnlich erscheint, hier aber nur erst in der Abstraktion der in ihm enthaltenen Grundverhältnisse zur Betrachtung kommt. Die Allgemeinheit der Frage, wodurch ihr ihre Stellung in der Metaphysik des Schönen angewiesen wird, erkennt man sogleich daran, daß unter jedes der hier genannten Verhältnisse eine unbestimmte Menge von Gattungen aus verschiedenen Klassen, Ordnungen, Familien fällt und das, was sie in der Lehre vom Naturschönen genauer unterscheiden wird, die Gestalt, hier noch nicht nach seiner näheren Bestimmtheit in die Untersuchung tritt. Zudem erhellt, daß ein und dasselbe Wesen schön, oder furchtbar sein kann je nach der Situation: ein weiterer Beweis, daß hier von allgemeinen Unterschieden die Rede ist, welche in den wirklichen Existenzen zwar ihre Anwendung finden, an sich aber in die reine Begriffslehre gehören.

2) Das erste Verhältnis stellt sich vorzüglich in der unorganischen Natur dar, wo die Bewegung nur mechanisch und die Masse bestimmend ist. Daß der Zuschauer erst aus seiner Phantasie leihend nachhilft und z. B. dem Wassersturze etwas wie Zorn unterschiebt, dies hindert auch hier nicht, die Sphäre bestimmt abzugrenzen, denn nicht was, sondern ob und wem geliehen wird, ist das Bestimmende. Das massenhaft Mechanische kehrt indes auch in höheren Sphären zurück.

Eine Völkerwanderung z. B., wo Volk auf Volk stoßend sich fortdrängt, hat den elementarischen Charakter der großen Mechanismen in der Natur. Die zweite Stufe stellt sich vorzüglich im tierischen Leben dar. Hier ist die Kraft als Selbstgefühl schon Affekt, aber dieser kommt hier noch nicht als Analogon des Menschlichen, nicht als Tierseele in Betracht, sondern nur als die mit der Kraft des Organs einfach gegebene Notwendigkeit der Äußerung. Schon Burke hat als Beispiel dieser Form die herrlichen Schilderungen des Kampfrosses, des wilden Esels, des Leviathan, des Behemoth im Buch Hiob angeführt und mit Recht hervorgehoben, daß zum vollen Eindrucke wesentlich Wildheit, Unbeugsamkeit unter das Joch des Menschen gehört (a. a. O. Teil 2, Abschn. 6). Masse ist nicht mehr wesentlich. Der Wolf ist furchtbarer als der Elefant. Hier tritt schon der Übergang zur dritten Stufe ein. Diese scheint bereits in die Sphäre des Geistes zu führen, denn die Kraft, die hinter ihrem Organe lauert, scheint nur eine denkende sein zu können. Allein es ist noch nicht von einem bedachten Rückhalt die Rede, sondern nur von einer Intensität, die man dem Organe nicht ansieht und die sogar bei niedrigen Organismen vorkommt, wie als Giftzahn und Stachel bei Schlangen und Insekten. Allerdings kommt aber hier auch die menschliche Kraft in Betracht, doch nur die Körperkraft, abgesehen vom Geiste. Die Tatsache, von der es sich handelt, ist auch schon sonst ausgesprochen worden. „Das Mißverhältnis zwischen Gestalt und Überkraft öffnet der Phantasie ein unermeßbares Feld des Schreckens, daher unsere unverhältnismäßige Furcht vor kleinen Tieren, und es muß schon ein kühner General sein, der vor dem nahen, suchenden Brummen einer erbosten Hornisse so ruhig und ungeregt sitzen kann als vor dem Summen einer Kanone. In Träumen schaudert man mehr vor mystischen Zwergen als vor einer steilen, offenen Riesengestalt" (J. Paul a. a. O. § 24). Es tritt hier durch diese Umkehrung bereits ein negatives Verhältnis in das Erhabene der Kraft ein, aber noch nicht in der Beziehung, welche in § 85 u. 86 ausgesprochen ist. Die eigentlich den Unterschied begründende Negativität bezieht sich auf den Akt der Anwendung und Zurückhaltung der Kraft; hier ist nur erst von der Stellung der Kraft zum Organe (in Beziehung auf dessen Masse) im Subjekte der Kraft die Rede. Von jener im Hauptzusammenhange den Unterschied begründenden Form wird weiter unten die Rede sein.

§ 98

Das Verhältnis der Kraft zu ihrem Organe bestimmt sich 1
aber gemäß dem Satze § 87, 2 auch zu einem Unterschiede der Form, wobei jene verschiedene Stellung derselben zur Quantität des Organs mitbestimmend wirkt. Entweder nämlich durchbricht 2
die Kraft die Harmonie der Form, sei es, daß die ganze Gattung, sei es, daß ein Individuum der Gattung durch überwiegende Ausbildung der Kraft in einzelnen Gliedern ein Mißverhältnis der Formen darstellt, wodurch einzelne derselben aus der ihnen durch das Ganze angewiesenen Unterordnung heraustreten und so die Einheit des Gebildes verkehren. Dies ist **häßlich**, und das Häßliche ist im Schönen zulässig, wenn es furchtbar ist (**Lessing**). Oder aber die Formen bewahren zwar ihre Harmonie, offenbaren aber, sei es durch den Ausdruck der Intensität, sei es durch proportionierte Ausdehnung, außerordentliche Kraft. Derselbe Un- 3
terschied findet sowohl im Ausdruck der möglichen als in der wirklichen Bewegung statt. Eine vorzüglich intensive Kraft heißt, wenn sie zu ihrer Verherrlichung andere wertvolle Naturgegenstände um sich versammelt, **prächtig**, in ihrer gemäßigten Bewegung **majestätisch** und, wenn sie durch diese eine noch höhere Kraft anerkennt, **feierlich**.

1) In dem nun eintretenden Unterschiede der Form ist der Unterschied des Verhältnisses der Intensität der Kraft zur Ausdehnung des Organs mitbestimmend. Die Sache konnte in Kürze nicht anders ausgedrückt werden als durch die Worte des Paragraphen. Eigentlich bestimmend nämlich ist er nicht, denn häßlich oder von reiner Form kann das Erhabene der Kraft sowohl in der unorganischen, als in der vegetabilisch und tierisch organischen, sowie in der menschlichen Welt sein. Wildzerklüftetes — in den Umrissen reines Gebirge (sofern solches als das Werk von Revolutionen nunmehr unter den Begriff der Kraft gestellt wird). Rauhe, knorrige — edel gestaltete Bäume. Rhinozeros, Nilpferd, Krokodil — Löwe, Tiger. Ungeschlacht form-

lose — große und edle Menschengestalt. Die intensive Kraft gehört nun zwar vorzüglich den höheren Reichen an, und ebendiese sind in demselben Grade, in welchem die Kraft gesammelter ist, auch in der Form edler organisiert. Je mehr sie aber dies sind, je mehr also hier das formlos Erhabene entfernt scheint, desto häßlicher ist vielmehr gerade ein Individuum, wenn es durch einseitige Ausbildung der Kraft von den Formen seiner Gattung abweicht, oder eine Gattung, wenn sie an die formlosen Urgebilde der wilden Kraft der früheren Erdrevolutionen erinnert, wie die oben genannten Tiere.

2) Hier begegnet zuerst das Häßliche. Das Erhabene des Raums kann nicht wohl häßlich heißen, auch wenn es im engeren Sinn formlos ist, denn hier ist das organische Zusammengehören der Glieder eines Gebildes ganz unwesentlich; das Organische aber kommt, soweit es unter den Gesichtspunkt der bloßen Größe fällt, nicht als Organisches, sondern als Masse in Betracht. Dagegen durch die Kategorie der Kraft auf höherer Stufe werden die Mittel des organischen Körpers gefordert, und hier erst beginnt das Häßliche. Weiße hat dasselbe als eine besondere Form im Übergange vom Erhabenen zum Komischen aufgeführt, und Ruge ist ihm gefolgt. Allein es kann und darf durchaus nicht vermieden werden, das Häßliche schon im Erhabenen aufzuführen, wie dies unser Zusammenhang beweist und in einer weiteren Form des Erhabenen ferner beweisen wird. Beide Ästhetiker führen unter dem Häßlichen Erscheinungen auf, welche spezifisch Grauen und Entsetzen erregen und ebendaher notwendig in die Sphäre des Erhabenen fallen. Ob an der Stelle, wo sie das Häßliche aufführen, noch ein Ort für dasselbe bleibt, nachdem ein großer Teil desselben in unserer Anordnung an das Erhabene gefallen ist, wird sich zeigen. Im vorliegenden Falle nun leuchtet die Sache einfach an den nächsten Beispielen ein. Das Krokodil z. B. ist häßlich durch seine Gestalt, welche nur gemacht zu sein scheint, um alles in dem ungeheuren Rachen zusammenzufassen, so daß ein Organ, das nach dem Begriffe des organischen Lebens untergeordnet sein soll, sich anmaßt, das Ganze darzustellen, ebenso durch seine an Unorganisches erinnernde Bedeckung. Allein dieser Rachen ist durch Größe, Bewaffnung mit Zähnen furchtbar, die schwer verwundbare Härte der Bedeckung vermehrt den Eindruck des Gefährlichen: so hebt sich das Häßliche im Furchtbaren auf und wird dadurch ästhetisch. Ebenso eine

ungeschlachte Menschengestalt, die aber durch einseitige Ausbildung der Muskeln, Mißverhältnis der Organe der Intelligenz zu denen des sinnlichen Widerstands häßlich erscheint, nur um desto drohender zu sein. Diese Bedingung der Zulässigkeit des Häßlichen hat zuerst Lessing ausgesprochen (Laokoon Abschn. 23): „Weil Häßlichkeit, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken usw. — Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich." — Im Abschn. 25 nimmt er den Begriff des Ekelhaften hinzu, kommt so auf das Gräßliche, das wir noch erwähnen werden, und erklärt es für zulässig ebenfalls, wenn es schrecklich ist.

3) Die zuletzt aufgeführten Seitenbegriffe beziehen sich beinahe sämtlich auf die Kraft in der Bewegung. Diese nämlich kann ebenfalls entweder häßlich oder edel sein; man denke nur z. B. an die wilden Sprünge eines reißenden Tiers, die Konvulsionen eines Wütenden und vergleiche damit den gemessenen Schritt einer ruhig anrückenden, besonnen und kunstreich kämpfenden edeln Kraft. Das Prächtige allerdings kann sich ebensosehr in der Ruhe als in der Bewegung darstellen. Doch zeigt es sich besonders auch als bewegt. Ein Sonnenaufgang z. B. ist prächtig, sofern das steigende Gestirn durch das sich ausbreitende Licht die Erde und den Luftraum gleichsam als Schmuck ihrer Herrlichkeit aufzeigt, oder sein Glanz und es selbst als Schmuck der absoluten Naturmacht betrachtet wird. Die hebräische Poesie hat herrliche Stellen, die Natur als Prachtschmuck Jehovas zu schildern, der „die Himmel ausbreitet wie einen Teppich" usw. Der Mensch verherrlicht durch Schmuck seine geistige Herrschaft über die Natur; das Edelste selbst muß unbenützt dienen, nur ihn zu schmücken. Majestätisch ist das Erhabene von edler Form in der gemäßigten Bewegung, so z. B. das stille, stolze Kreisen des Adlers, ein Sonnenaufgang, sofern nicht durch den Begriff der Pracht zwei Seiten, eine schmückende und geschmückte, an ihm unterschieden werden. Feierlich: edle Kräfte bewegen sich in langsamer und gemessener Ordnung, eine noch höhere Kraft, vor der sie sich beugen und zurückhalten, zu ehren. Eine verborgene Furcht und Bangigkeit begleitet übrigens die Empfindung auch bei diesen Formen, freilich nur als

erstes Moment, denn das zweite ist, wie sich zeigen wird, überall Erhebung.

§ 99

Die Kraft, vorzüglich die intensiv gesammelte, kann aber auch im Übergang zu einem furchtbaren Ausbruch an sich halten und sich langsam anschwellend, ihre Bewegung durch Pausen unterbrechend, entladen. Diese Form ist noch positiv, aber sie nähert sich bereits der negativen, denn die Bewegung, die mit dem vollen Ausbruch zurückhält, spannt die Erwartung so sehr, daß die Ahnung einer unendlichen Kraft, welche fähig wäre, die höchste Wirkung durch eine noch höhere aufzuheben, erweckt wird. Den Eindruck der langsamen und gleichförmig unterbrochenen Bewegung verstärkt besonders der leise, ebenso fortschreitende und anschwellende Ton. Der wirkliche Ausbruch aber wirkt trotz der Erwartung, ja durch sie einen ebenso verdoppelten Schrecken.

Burke hat die hier bezeichneten Erscheinungen fein beobachtet (s. a. a. O. Teil 2, Abschn. 18—22 ff.). Er spricht vorzüglich von der Kraft des unterbrochenen, in Pausen fortschreitenden Schalles. Das leise, steigende Knistern einer beginnenden Feuersbrunst, das zuerst mäßige, aber anschwellende Rauschen einer Überschwemmung, das ferne Grollen eines Gewitters, das feine Pfeifen des Sturms in den Tauen, das Flüstern und Raunen eines Mordanschlags ist durch Erwartung unendlich furchtbar. Anschwellen der Trommel im Sturmschlagen. In Pausen: Marschmusik von drohendem Ausdruck, in der Modifikation des Melancholischen der Totenmarsch auf der Trommel; auch das Brüllen der stürmischen See hat einen in immer neu anschwellende Wiederholung sich teilenden Takt. Diese Form überhaupt nun ist insofern bereits negativ, als die Ahnung den noch verborgenen Schoß der Kraft als einen unendlichen vorstellt. Unendlich muß zwar alles Erhabene erscheinen. Hier aber ist es eine sozusagen verdoppelte Unendlichkeit. Man stellt sich vor, daß eine solche Kraft das Furchtbarste wirken könne, das man sich dann gemäß der Natur alles Erhabenen unendlich vorstellen würde; aber man hat zugleich eine Emp-

findung, als ob eine solche Kraft selbst diese Wirkung wieder vernichten und überbieten könnte. Doch ist dies nur in der Ahnung; die Erscheinung geht auf eine positive Wirkung los, welche unendlich erscheint nur in dem Sinne, in welchem bei allem Erhabenen das Begrenzte zugleich als Unbegrenztes aufgefaßt wird und über welche hinaus erst die eigentlich negative Form liegt, wovon sogleich zu reden ist. Übrigens, wenn nun nach der Erwartung einer unendlichen Wirkung doch nur eine im Ausbruche begrenzte und bloß in dem allgemeinen Sinn aller Erhabenheit unbegrenzte eintritt, so ist darum der Schrecken nicht geringer: die Erwartung hat die Empfänglichkeit für den Schrecken geschärft. Wäre freilich ein Mißverhältnis zur Drohung in der Wirkung, so würde das Komische eintreten, was nicht hieher gehört.

§ 100

Die eigentlich negative Form tritt erst ein, wenn die wirk- 1
liche Kraftentwicklung, die zuerst als die größtmögliche erschien, wirklich von einer noch höheren Kraft gebrochen wird: das Bild allgemeiner Zerstörung. Dieses Bild steigert, wenn es sich in den 2
Einzelheiten des Zerstörungsprozesses der edeln lebendigen Gestalt unmittelbar den Sinnen aufdrängt, das Häßliche zum Gräßlichen, welches Lessing als ekelhaftes Schreckliche bestimmt, und dieses ist unter derselben Bedingung wie das Häßliche überhaupt im Schönen berechtigt.

1) Bilder des Weltuntergangs, Götterdämmerung usw. Dies sind bloß mythische Dichtungen, aber auch in Wirklichkeit drängt sich das Bild einer absoluten Kraft, welcher wirklich keine mehr gewachsen ist, da auf, wo vereinte höchste Anstrengung der Kräfte, die als die höchsten erschienen, dem Ausbruche eines ungeheuren Übels erliegt: Pest, Hungersnot, Verwüstungen durch Erdbeben, Völkerschlachten. Die Zerstörung Jerusalems z. B. ist die Erfüllung des damals vorgestellten Weltuntergangs. Nun wird zwar in diesen Fällen eine große Kraft nur durch eine andere große und ebenfalls begrenzte zerstört, allein das Ungeheure der Zerstörung übertönt diese Grenze, und die Unend-

lichkeit, welche auch im positiv Erhabenen der Kraft liegt, tritt daher förmlich und ausdrücklich als allgemeine Negativität der sonst bekannten Kräfte ins Bewußtsein oder Gefühl.

2) Verstümmlung durch Wunden, Eiter, Verwesung usw. Es ist eine Verkehrung des Organismus, welche durch das Überwachsen des bloß chemischen Prozesses über den ihn beherrschenden organischen das gerade Gegenteil des Schönen erzeugt, welches das Häßliche ist, aber in der unmittelbar apprehensiven Form des Ekelhaften. Beispiele s. bei Lessing a. a. O. Abschn. 25. Das Ekelhafte ist der gefährlichste Feind des Schönen. Es setzt die Sinne in Bewegung, die von ihm ausgeschlossen sind (§ 71), und zwar abstoßend: den Geruchsinn, den Tastsinn, denn wir meinen die widerlich widerstandslose Masse berühren zu müssen, den Geschmack, denn es ist im Ekel eine Vorstellung, als müßte man den Gegenstand essen: „Nur Eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit zugrunde zu richten: nämlich diejenige, welche Ekel erweckt. Denn weil in dieser sonderbaren, auf lauter Einbildung beruhenden Empfindung der Gegenstand gleichsam, als ob er sich zum Genusse aufdränge, wider den wir doch mit Gewalt streben, vorgestellt wird, so wird die künstliche Vorstellung von der Natur dieses Gegenstands selbst in unserer Empfindung nicht mehr unterschieden, und jene kann alsdann unmöglich für schön gehalten werden“ (Kant a. a. O. § 48). Das Schöne wird dadurch so ganz aufgehoben, daß selbst ein wahrhaft schöner Gegenstand, wenn zufällig, wo er gesehen wird, Gestank ist, Widerwillen erregt. Dennoch ist, wenn es schrecklich ist, auch das Ekelhafte als Moment im Schönen berechtigt. Es ist dabei freilich ein großer Unterschied unter den Künsten; es kommt alles darauf an, ob es nur innerlich vorgestellt wird, oder auch der äußeren Anschauung sich aufdrängt, und wenn das letztere, wie weit die Versinnlichung geht (was schon zu § 71 berührt ist).

§ 101

1 Ruhe und Stille, welche auf die Zerstörung folgt, zeigt durch die Spuren derselben eine Kraft, welche sich auch in dieser größtmöglichen Wirkung nicht erschöpft hat, es schwebt die Möglichkeit einer unendlichen neuen Kraftentwicklung vor, und diesen

Eindruck kann Ruhe und Stille auch ohne vorhergegangenen
Ausbruch hervorrufen, wenn sie von Zeichen begleitet ist, welche
eine über Vergleichung große Zerstörung verkündigen. Nun ver-
bindet sich mit der Negativität der ganze Nachdruck der geahnten
Unendlichkeit (§ 99). Diese Kraft nun aber, welche hinter der 2
größtmöglichen Wirkung sich noch als eine Unendlichkeit ver-
birgt, ist wirklich nichts quantitativ Unendliches mehr. Über jede
Kraft läßt sich eine höhere vorstellen, und der Abschluß dieser Stei-
gerung durch die Vorstellung einer zugleich offenbaren und verbor-
genen, wirklich unbedingten Kraft ist vielmehr die Aufhebung
dieser ganzen Kategorie. Der Fortgang ins Unendliche hebt sich
in die ideelle, wahrhaft bei sich bleibende Einheit der Reflexion
in sich auf: die Stille und Ruhe ist das Besinnen sowohl der
Kraft als auch des Zuschauers auf sich.

1) Die Walstätte nach einer Völkerschlacht, die Leichenhaufen bei einer Pest usw. zeigen immer noch die Kraft, welche zerstört hat, als eine Fähigkeit unendlicher neuer Zerstörung. Man erinnert sich jetzt nicht, daß das Leben sich erneuert: alles Leben erliegt ja dem Tode. Schon hierin liegt der Abschluß der ganzen Kategorie. Wenn alles Leben untergeht, so geht es unter, weil es bloß Kraft ist. Die Kraft, obwohl ein progressus in infinitum, ist also endlich. Damit ist gegensätzlich bereits ein wahrhaft in sich bleibendes Unendliches gefordert. Die Stille und Ruhe kann aber als Drohung einer unendlichen zerstörenden Kraft erscheinen auch ohne wirklich vorhergegangenen Ausbruch. Es kommt auf die begleitenden Umstände an. Die Stille vor einem Gewitter ist furchtbar, aber die Verheerungen, die uns von dieser Naturkraft bekannt sind, sind nicht groß genug, um die ganze Kraft negativer Erhabenheit darin zu fühlen. Dagegen die stille Bangigkeit einer Bevölkerung vor Herannahen einer Pest, die Stille schlagfertiger Völker vor einer großen Schlacht, die unendlich fürchterlichen Pausen der Erholung in der Nibelungen Not, wo ja um der Menge und Gewalt der entfesselten Kräfte willen der Schluß als ein Weltgericht erscheint: hierin liegt das Gefühl einer Kraft, die nicht nur dies oder jenes, sondern alles zerstört. Die verdoppelnde Ahnung tritt hinzu.

2) Was alle Kräfte zerstören kann, ist keine Kraft mehr. Über die höchste Kraft läßt sich noch eine höhere vorstellen, von welcher jene zerstört würde. Was über den Kräften steht, muß ein Anderes sein, ein in sich Unendliches: ideelle Einheit. Hier geht der Geist auf. Die mosaische Religion steht auf diesem Punkte: der Übergang der Naturreligion, d. h. der Religion der Furcht in die des Geistes und der Freiheit. Die romantische Anschauung läßt hier das Geisterhafte eintreten. Ein Geist ist ein Wesen, das ohne Körper, also ohne Quantität unendliche zerstörende Kraft hat. Es liegt aber der Widerspruch in dieser Vorstellung, daß diese Kraft noch sinnlich gedacht wird: ein Körper ohne Körper, ein übersinnlich Sinnliches. Dieser Widerspruch ist schauderhaft, hier ist kein Widerstand denkbar. „Komm du mir nah als zott'ger, russischer Bär, geschuppt Rhinozeros" usw. (Macbeth zu Banquos Geist). Der wahre Dichter legt freilich eine geistig-sittliche Tiefe in die Vorstellung. Nur als beleuchtende Anführung gehört übrigens diese Form hieher, ihre eigentliche Stelle hat sie in dem Abschnitt von dem romantischen Ideal; erinnert aber wurden wir daran in einem ähnlichen Zusammenhang schon in § 92, Anm. 2. Hier ist der Übergang zum wirklichen Geiste zu nehmen. Rein metaphysisch ausgedrückt ist es die Negation der Negation: Kraft hebt Kraft auf, und die Kräfte sinken in ein Drittes ein; im ästhetischen Zusammenhang aber ist der Übergang wesentlich zu fassen als eine Forderung der Anschauung. In dem stillen Brüten der verborgenen Kraft sucht der Geist die Erscheinung seiner selbst, indem er sich auf sich selbst besinnt. In der zu § 92 angeführten Stelle geht auch Kant von der extensiven Unendlichkeit auf die wahre des Geistes über, auf das „Individuum, das auf sein unsichtbares Ich zurückgeht und die absolute Freiheit seines Willens allen Schrecken des Schicksals und der Tyrannei entgegenstellt, von seinen nächsten Umgebungen anfangend sie für sich verschwinden, ebenso das, was als dauernd erscheint, Welten über Welten in Trümmer zusammenstürzen läßt und einsam sich als sich gleich selbst erkennt". Diese Stelle kann uns in unserem Zusammenhang allerdings auch in dem Sinne dienen, daß hier mit dem Gegenstande der subjektive Eindruck in sein Gegenteil umschlägt. Sobald jene Besinnung auf sich eintritt, ist auch das Gefühl desjenigen im Zuschauer da, woran alle bloße Kraft scheitert, des Willens, welchen, si fractus illabatur orbis, impavidum ferient

ruinae, und welchem nun nicht mehr bloße Kraft, sondern nur überlegener Geist imponieren kann.

§ 102

Zugleich mit der Kraft lösen sich aber, weil sie in ihr als aufgehobene enthalten sind, alle Formen des objektiv Erhabenen auf. Es ergibt sich jetzt für das anschauende Bewußtsein selbst, daß nur eine doppelte Täuschung von seiten des Subjekts den Schein der wahren Erhabenheit in diese ganze Sphäre gelegt hat. Die erste Täuschung bestand darin, daß der in Wahrheit begrenzte Gegenstand als ein ins Unendliche fortgesetzter, die zweite darin, daß diese Unendlichkeit der bloßen Fortsetzung als wahre Unendlichkeit aufgefaßt wurde. Das Subjekt würde kein Objekt erhaben finden, wenn es ihm nicht seine Unendlichkeit durch einen gewissen Vorgriff unterlegen würde; sobald es sich darauf besinnt, so erscheint nicht mehr das Objekt, sondern das Subjekt als erhaben: das Leihende tritt an die Stelle dessen, dem geliehen wurde.

Was hier vom Erhabenen gesagt ist, gilt allerdings auch vom einfach Schönen. Die nicht wahrhaft begeisteten Naturwesen erscheinen als persönlich, wie dies zum Schönen gefordert wird, nur durch denselben Vorgriff (vgl. § 19, 2). Unter Vorgriff ist hier zu verstehen die Unterschiebung, durch welche da, wo Persönlichkeit sich erst als werdende von ferne ankündigt, solche schon bestimmter untergelegt wird. Es muß in Beziehung auf das objektiv Erhabene von der Art dieser Unterschiebung noch einmal die Rede sein, wo sich zeigen wird, wie sie allerdings keine förmlich vollzogene ist und gerade darin ihre Eigentümlichkeit besteht. Dies muß nachgeholt werden, wenn der subjektive Eindruck des Erhabenen erörtert werden wird. Obwohl nämlich überall schon dargetan wurde, daß das objektiv Erhabene ohne einen leihenden Akt des Subjekts gar nicht entsteht, so bleibt für diese Erörterung doch noch der Charakter des Genusses zu beleuchten übrig, der jenen Akt begleitet. In der Lehre vom einfach Schönen nun

wurde bei der Darstellung des subjektiven Eindrucks die besondere Bestimmtheit, die derselbe gegenüber den bewußtlosen Naturwesen durch die Notwendigkeit jenes Leihens annimmt, nicht hervorgehoben; hier aber, im Erhabenen, wird es nötig, dies genauer und gesondert zu betrachten, und zwar aus demselben Grunde, aus welchem auch gegenständlich die Sphären jetzt gesondert werden (§ 88): weil nämlich erst, wenn der geistige Gehalt und das sinnliche Bild in ein negatives Verhältnis zueinander treten, ausdrücklich zu fragen ist, ob denn die Natur den zu dieser Negation geforderten Geist besitze; ebendaher also ist auch die subjektive Seite gesondert zu erörtern, und hierüber ist so viel bereits dargetan, daß der Beitrag des Subjekts ein ungleich bedeutenderer ist als im Schönen. Dieses (das unbegeistet Schöne nämlich) fordert einfache Unterschiebung einer empfindenden Seele; jenes aber fordert eine doppelte: zuerst muß der Gegenstand wirklich als ein quantitativ, als ein sinnlich unendlicher gefaßt, dann erst diese sinnliche Unendlichkeit mit einer wahren, geistigen verwechselt werden. Das letztere geschieht, indem das Subjekt in das räumlich Erhabene die Vorstellung einer Massen türmenden, in das der Zeit einer Massen verzehrenden Kraft legt, dann schaut es die wirkliche Kraft und leiht ihr die innere geistige Unendlichkeit; jetzt wird es inne, daß es sowohl diesem Erhabenen als auch demgemäß dem räumlich und zeitlich Erhabenen nur sich selbst untergeschoben hat, und nun ist also, sowie dies erkannt ist, das Subjekt selbst das Erhabene.

b) Das Erhabene des Subjekts.

§ 103

Die Negation im objektiv Erhabenen (§ 92. 94. 100) erscheint also jetzt als eine Negation des objektiv Erhabenen, und diese Negation ist das sich als ideelle Einheit des Ich setzende Subjekt. In dieser ideellen Einheit ist das unendliche Außer- und Nebeneinander der endlichen Dinge zum Insichsein aufgehoben. Das Ich erscheint, es ist in Raum und Zeit gestellt; aber so mit der Endlichkeit behaftet, ist es als wahre Unendlich-

keit zugleich über sie hinaus, es unterscheidet sich in sich selbst, geht erkennend und handelnd aus sich heraus, bleibt aber in seinen Unterschieden und Äußerungen immer bei sich, sein eigener selbstbewußter Grund, der wissend von sich aus- und in sich zurückgeht. Unter den Tätigkeiten des Ich kommt aber nur der Wille in Betracht; die Intelligenz kann die Erscheinung der Erhabenheit nicht begründen, außer sofern sie die gesamte persönliche Erscheinung, das Wollen und seine Folgen bedingt.

Der Zweifler, der Philosoph, auch der praktische Mensch, sofern sein Werk den abstrakten Charakter der Verständigkeit und des Denkens trägt, sind an sich keine ästhetische Erscheinung, denn das Schöne fordert Anschauung, das Denken aber ist rein innerlich und darum — im ästhetischen Zusammenhang — abstrakt. Dies muß in der Lehre vom Erhabenen ausdrücklich hervorgehoben werden, was in der Lehre vom Schönen nicht vonnöten war. Denn auch hier gilt es, daß erst, wenn Geist und Natur in ein negatives Verhältnis zueinander treten, die Forderung entsteht, daß man untersuche, ob nicht das eine oder andere Moment fehle. So mußte in der Lehre vom objektiv Erhabenen gefragt werden, ob der Geist nicht fehle, so hier, ob die Natur vorhanden sei. Das Denken ist aber zu naturlos. Erst wenn es der Gestalt den Charakter seiner Tiefe aufdrückt, Affekte hervorruft, in die Gesinnung übergeht und das Handeln, dadurch aber das persönliche Schicksal bestimmt, wird es ästhetisch. *Hamlet*, *Faust*, *Sokrates*, *Spinoza* sind nur dadurch ästhetische Erscheinungen. Der Wissensdurst ist der eben bezeichnete Affekt; die Sage von *Empedokles*, daß er sich in den Ätna gestürzt habe, um sich der dunkeln Naturkraft zu vermählen, von *Aristoteles*, daß er seinen Tod im Euripus gesucht, weil er seine Strömung nicht begreifen konnte, nicht aber das reine Denken dieser Philosophen ist ästhetisch.

§ 104

Erhaben erscheint ein Subjekt, wenn es durch die Macht 1
seines Willens die umgebenden Subjekte so weit übertrifft, daß seine eigene, obwohl sie begrenzt ist, in das Unbegrenzte zu steigen

scheint. Wahre Unendlichkeit ist nämlich allerdings schlechtweg im Subjekte als solchem, und insofern ist hier die Kategorie der Quantität ganz überwunden. Allein das Endliche, womit das Subjekt behaftet ist, setzt sich in diese Unendlichkeit selbst fort und bringt Unterschiede des Maßes herein, welche der Wille zwar zu den seinigen erheben und bis an eine gewisse Grenze selbst überbieten kann, aber nur so, daß dadurch gerade eine neue Maßbestimmung entsteht. Im Erhabenen des Subjekts nun erscheint dieses Maß zugleich als gesetzt und, in der Vergleichung mit dem
2 Maß des Willens in anderen Subjekten, als aufgehoben. Außer dieser Vergleichung würde, wenn die Bedingungen dazu vorhanden sind, das erhabene Subjekt als schön erscheinen, diese aber bringt den Gegensatz herein, der das Erhabene begründet.

1) Der Wille ist seinem Wesen nach unendlich und darin jedes Subjekt dem andern gleich. Der innere Widerspruch des einzelnen Subjekts aber — den als solchen eine höhere Form des Erhabenen aufdecken wird — ist eben der, daß die Natur, über die es hinaus ist, ebensosehr sich in es fortsetzt und darum auch die Bestimmung der Quantität hineinträgt. Die Unterschiede der Quantität sind zunächst Naturgrundlage; der Eine hat mehr, der Andere weniger Energie, Tiefe und Umfang des Willens (wobei freilich auch die Intelligenz wesentlich ist, aber nicht für sich, sondern eben wie sie in Willen übergeht). Allerdings werden diese Unterschiede erst geistig, wenn sie der Wille zu den seinigen erhebt und frei setzt; er kann sie bis an eine Grenze (denn ganz kann keiner über sich hinaus) noch überbieten: aber dadurch entstehen neue Maßunterschiede. Denn wer sich selbst bezwingt und mehr aus sich macht, als die Natur in ihn gelegt zu haben scheint, zeigt ebendadurch mehr Willen, als wer sich in dem Maße des Angeborenen bewegt oder unter dasselbe sinkt. Es beginnt zwar hier schon der Begriff der Schuld, aber diese selbst hat Grade.

2) Es könnte eingewandt werden, die Freiheit in der subjektiven Erscheinung, d. h. die Persönlichkeit sei schön, nicht erhaben (§ 19). Allein was ohne eintretende Vergleichung schön hieße, wird erhaben, wenn diese und der ihr zugrund liegende Gegensatz zwischen den

Verglichenen eintritt. Allerdings jedoch wird die Sphäre des Erhabenen immer solche Erscheinungen fordern, worin die Anmut selbst, welche die sittliche Größe als reifste Frucht sich aneignet, im Zusammenhange der umgebenden Bedingungen als der Preis eines Kampfes, als Erwerbung der Freiheit erscheint. Die zwanglose Leichtigkeit der kampflosen Anmut fällt daneben in ihre beschränkte Sphäre. Vgl. § 73.

a. Das Erhabene der Leidenschaft.

§ 105

Diese Form des Erhabenen tritt, da das Subjekt erst werden soll, was es an sich ist, zunächst selbst wieder in der Form unmittelbarer Bestimmtheit oder als Kraft auf. Es ist nicht mehr bloße Kraft, sondern aus der Innerlichkeit des Subjekts bewegte Kraft oder Kraft mit Bewußtsein, jedoch so, daß von dem Gehalte dieses Bewußtseins vorerst abgesehen wird und bloß die Gewalt der Bewegung, worin das Unmittelbare und das mit Bewußtsein Gewollte ineinander verschwindet, den ästhetischen Eindruck bestimmt: die Bewegung der Leidenschaft. Sie gleicht dem Erhabenen der Kraft auch darin, daß sie wesentlich furchtbar ist und daß die Quantität im Sinne der Vielheit von Subjekten, das Gewicht der Masse in ihr von großer Bedeutung ist.

Das Erhabene des Subjekts verliert die früher betrachteten Formen nicht, sondern nimmt sie in sich auf und wälzt sie als einen Strom, den es nun von geistigem Mittelpunkte in Bewegung setzt, mit sich fort. Zuerst erscheint es selbst wieder in unmittelbarer Form als Naturkraft, als Leidenschaft. Diese ist vom Pathos wohl zu unterscheiden, das erst im Verlaufe auftreten wird. Pathos ist Leidenschaft für einen sittlichen Zweck, in der Leidenschaft kann der Zweck sittlich oder unsittlich sein, es kommt zwar in Betracht, daß es ein geistig Innerliches ist, was Nerven, Blut und alle Organe in feurige Bewegung setzt, aber jenes verschwindet unterschiedslos als blinde Kraft in diesem Tumulte; z. B. der furchtbare Ausbruch Northumberlands in Heinrich IV., den die Schrift über das Erh. und Kom. (S. 78)

als Beleg der positiven Form innerhalb der Sphäre des negativ Pathetischen angeführt hat, gehört vielmehr hieher. Diese Wut ist nämlich zwar als Erhebung aus einem niederschlagenden Affekt zunächst sittlich in ihrem Ursprung, wird aber blind, erprobt sich nachher nicht als standhafte Tapferkeit, bleibt jedoch erhaben gerade nur durch die glühende Kraft ihres Ausbruchs, wobei von jenem Ursprung und diesem Ausgang abstrahiert wird. Griechisch wäre diese Form θυμός zu nennen. Ihre Hauptform ist die Kraft des Zorns. Selbst die Liebe als blinde Leidenschaft, worin Geist und Sinne aufgehen, setzt Hindernisse voraus und ist nach dieser Seite ein Zorn. Der Zorn ist drohend, auf Hindernisse zerstörend gerichtet, daher diese Form wesentlich furchtbar. Der ganze Eindruck schwankt zwischen dem elementarischen, den das Erhabene der Natur, und dem geistigen, den das höher Erhabene des Subjekts erregt. Das Massenhafte ist von großer Bedeutung. Wilder Angriff kriegerischer Massen, empörte Volkshaufen, ihr dunkles Summen und Lärmen. Schlachten gehören hieher, sofern von einer sittlichen Begeisterung der Massen und von der Intelligenz der Taktik abgesehen wird.

§ 106

1 Wird aber die Leidenschaft zu einem die ganze Subjektivität bestimmenden und bleibenden Zustande und verliert diese dadurch ihre geistige Allgemeinheit unter der Versenkung in ein Einzelnes, so kann sie dabei noch furchtbar sein, aber der Zuschauer besinnt sich auf die reine Freiheit des Willens und die Erscheinung wird
2 aus einer erhabenen zu einer häßlichen. Die reine Freiheit nun, wenn sie der ästhetischen Forderung entgegentritt, ist, noch unvereinigt mit der sinnlichen Kraft und Fülle der Leidenschaft, eine abstrakte und geht zunächst in schwankendem Wechsel neben der unfreien Bestimmtheit der Leidenschaft her. Die Erscheinung dieses unsteten Willens kann nur im Zusammenhange und Kontraste mit höheren Formen des Willens ein ästhetischer Gegenstand sein.

1) Man wird finden, daß die Hauptstufen des Willens, wie die Ethik sie entwickelt, hier auftreten. Allein unser Zusammenhang ist

der ästhetische, der Übergang je zu einer weiteren Form muß als eine Forderung vom Standpunkte des Schönen erscheinen; daher kann hier keine Verpflichtung sein, der Ordnung der Ethik durch das Einzelne zu folgen. Hier nun vermittelt sich der Übergang durch nähere Betrachtung der Leidenschaft. Sobald sie total und habituell wird, geht sie in Häßlichkeit über. Es ist vorzüglich der Haß, der hier in Betracht kommt. Nicht jeder Haß ist habituell gewordene Leidenschaft des Zorns. Zum Habituellen gehört, daß das Subjekt sich in der Leidenschaft so verbeißt, daß es seine besten Kräfte darin verzehrt. Der Haß kann aber, obwohl er als Richtung gegen den Feind konstant gewordener Zorn ist, aus einem sittlichen Kerne, aus der Liebe des Guten fließen und daher zwar stetig sein, aber doch nur bei gegebenem Anlasse hervortreten. Dieser Haß ist ein wesentliches Moment im sittlichen Pathos, das im jetzigen Zusammenhang zwar als solches noch nicht aufgetreten ist, aber die Kraft der Leidenschaft als Unterlage und ihm bestimmtes Organ sich vorausschickt. Der schlechte Haß ist der verbissene, und sein Objekt ist, weil er nicht aus dem Geiste fließt, keine geistige (böse) Allgemeinheit, sondern eine Einzelheit. Kant hat diesen gemeinen Haß im Auge, wenn er (Anm. zu § 29 a. a. O.) behauptet, der Haß könne niemals erhaben genannt werden. Eine andere Erscheinung, das Laster, ist im Paragraphen nicht erwähnt worden. Es ist das Habituellwerden eines auf Genuß gerichteten Triebs, und die Triebe des bloßen Genusses sind zu gering, um im Erhabenen erwähnt zu werden, sie gehören ins Komische. Die neuere Tragödie hat freilich sogar das bleierne, selbst des Reizes der Sinnlichkeit bare, hohle und arsenikalische Laster des Spiels zum tragischen Hebel benützt: eine der schlimmsten Verirrungen.

Die größeren Leidenschaften, von welchen hier die Rede ist, können zwar auch in ihrer Häßlichkeit noch furchtbar sein und sind ebendarum als ästhetischer Gehalt allerdings zulässig. Aber in ihrer Unfreiheit liegt dennoch bereits zutage, daß sie in Wahrheit willenlos sind, und da sie den Zuschauer nötigen, sich auf den Willen zu besinnen, der nicht Leidenschaft, sondern reine Freiheit ist, so fühlt sich dieser in dem unantastbaren Heiligtum, das keine Drohung des Affekts fürchtet. Das Furchtbare verschwindet also, und das nur Häßliche bleibt, d. h. die Leidenschaft ist als ästhetischer Gegenstand aufgehoben und ein anderer, die wahre Freiheit gefordert.

2) Diese, wie sie nun ohne die Fülle der Leidenschaft, da die letztere soeben als häßlich verworfen wurde, auftritt, ist abstrakt. Soll sie ästhetisch werden, so muß sich die Leidenschaft mit ihr vereinigen, allein sie steht jetzt nur äußerlich neben ihr; Gegenstand ist also nunmehr die zwischen Leidenschaft und reiner Freiheit schwankende Willkür. Solche Charaktere können wirksam eintreten neben andern. Die Leidenschaft kann übrigens jetzt, da sie nicht mehr der ganze Gehalt ist, auch in der weicheren Form der Neigung, der Eitelkeit usw. hervortreten: Werther, Weislingen, Eduard in den Wahlverwandtschaften und verwandte Gestalten. Sie sind unter anderen ebenfalls zu verwenden. Goethe bei Eckermann über Eduard: „Ich kann ihn auch nicht leiden, aber ich brauchte ihn so."

β. Das Erhabene des bösen Willens.

§ 107

Falsche Vereinigung dieser Gegensätze entsteht dadurch, daß die Leidenschaft als unmittelbarer Wille des Subjekts unvergeistigt in die Form der abstrakten Freiheit erhoben und so der als Prinzip aufgestellte Eigenwille sich als allgemeiner und vernünftiger Wille behauptet. Diese Umkehrung der geforderten wahren Einheit ist das Böse. Das Böse ist erhaben, wenn in dieser Umkehrung so bedeutende Kräfte tätig sind, daß der Widerstand der umgebenden Subjekte, sei nun ihr Wille der sinnlich leidenschaftliche (§ 105), oder der schwankende (§ 106, 2), oder der gute, aber nicht durch persönliche Stärke ausgezeichnete, dagegen in nichts verschwindet und so das negative Wesen sich in eine schauderhafte, einsame Unendlichkeit positiver Wirkungskraft zu erweitern scheint. Zu jenen Kräften wird ebensosehr ungewöhnliche Gewalt der Leidenschaft, als Feinheit der das verkehrte Prinzip beschönigenden und die Anschläge ausführenden Intelligenz und Fähigkeit der Abstraktion von der einzelnen Befriedigung für die umfassenderen Zwecke der Leidenschaft erfordert.

Der wahre Begriff des Bösen, nicht als bloßer Abwesenheit, sondern als einer Verkehrung des Guten, ist hier kurz ausgesprochen und findet seine Erläuterung in der Ethik. Man vergegenwärtige sich hier, im ästhetischen Zusammenhang, sogleich die Ungeheuer der Herrschsucht in der Geschichte und die vollendetste Darstellung des Bösen in der Kunst, Richard III. von Shakespeare. Die ihn umgebende Welt teilt sich in unmächtige Leidenschaft, vorzüglich Weiberwut, schwache, weil inkonsequente Bosheit in den Vasallen; der gute Wille erscheint hier und im Macbeth so lange machtlos, bis er durch die Selbstzerstörung des Bösen und durch die Kraft der Vielheit erstarkt; Richmond selbst hat persönlich ungleich weniger Bedeutung als Richard. Richard wird durch die positive Fülle seiner Kräfte, welche doch rein negativ wirkt, dämonisch in dem Sinne, wie Goethe den Ausdruck gebraucht (Eckermann II, 298). Durch dieses Wort läßt sich hier die Unendlichkeit im Erhabenen bezeichnen. Die böse Kraft nämlich wächst für den Anblick über das Maß der individuellen Kraft, an das sie doch gebunden ist, ins Unbegrenzte hinaus, was bei Richard insbesondere dadurch bewirkt wird, daß der wunderbare Geist des Dichters ihn ganz zu dem Gefäße einer lang angesammelten, weit über den Einzelnen hinausreichenden, geschichtlichen Notwendigkeit macht. Er hört fast auf, ein Mensch zu sein, er ist ein Geist. Wenn aber dem sittlich Wollenden die Bewunderung in die unbegrenzte Höhe folgt, um sich hier mit der Menschheit in ihm wiederzufinden, so steht der Böse in dieser Ferne einsam. „Ich bin ich selbst allein." Durch diese Einsamkeit ist das Böse nur um so erhabener, denn es gehört eine unendliche Stärke des Willens dazu, sie auszuhalten. Der Böse hat nicht nur die Guten, sondern auch die Bösen gegen sich. Es gibt wohl auch einen Bund der Bösen, aber ohne Zusammenhalt, er hebt sich von selbst auf. Wo man bei unverkennbar bösem Wirken geschlossene Verbindung findet, wie bei den Gesellschaften, die sich als Stützen verfallender Religionsformen bilden, Jesuiten und Pietisten, da ist die Grundlage nicht Böses, das als solches gewollt wird, sondern Selbsttäuschung des Fanatismus, der den hartnäckigsten Bund mit sich bringt, und von dieser Grundlage erst geht das verführte Herz zum eigentlich Bösen fort. Der große Bösewicht aber unterliegt der Täuschung, einen Bund der Bösen errichten zu wollen, gar nicht. Trotz dieser gespenstischen Einsamkeit

muß jedoch das Böse ganz real erscheinen, sinnlicher Mut und Gewalt darf nicht fehlen, und Shakespeare hat seinem Richard diese grobe Unterlage zu geben nicht versäumt. Die ganze Feinheit der List und einer falschen Metaphysik, die Umkehrung der Wahrheit zu beschönigen, muß sich auf dieser Basis entwickeln. Das Böse ist nicht Sinnlichkeit, sondern sublimierte, zur Maxime erhobene Sinnlichkeit; daher muß die Kraft der Sinnlichkeit da sein, aber ebensosehr immer in diese Abstraktion verflüchtigt werden. Der Böse hat die Willenskraft, den einzelnen sinnlichen Zwecken entsagen zu können, wie die höchste Tugend, während doch der letzte Zweck das empirische Ich ist, das absolut herrschen will. Herrschen ist dieses sinnlich Unsinnliche, was der Böse will. — Weitere Bestimmtheit werden die ferneren Teile des Systems in den Begriff des Bösen bringen. Hier war das Wesen desselben in seiner Gedrängtheit anzugeben; in untergeordneten Bösewichtern, wie z. B. Jago, sind nur einzelne Momente ausgebildet.

§ 108

1 Die innere Umkehrung stellt sich notwendig in der Mißgestalt der persönlichen Erscheinung und der sich selbst aufhebenden Scheinordnung des Werkes als Häßlichkeit dar. Wie nur im Subjekte die zum Erhabenen erforderte wahre Unendlichkeit, so
2 ist nur im Bösen die wahre Häßlichkeit. Würde nur der innere Widerspruch des Bösen und die ihr entsprechende Verzerrung der Gestalt und des Werks in ihrer Nichtigkeit gesondert ins Auge gefaßt, so entstünde eine Häßlichkeit, welche ästhetisch entweder verwerflich, oder nur unter der Bedingung zulässig wäre, daß sie durch Übergang in ein anderes Moment des Schönen von der vorliegenden Sphäre abführen würde. Allein die im Bösen um einen falschen Mittelpunkt vereinigten positiven Kräfte wirken, weil das Böse wesentlich Herrschsucht ist, zerstörend, verbreiten daher Furcht und Grauen um sich, ziehen so den Blick von der reinen Betrachtung des inneren Widerspruchs auf diese Seite ab, und unter dieser Bedingung ist die Häßlichkeit im Erhabenen berechtigt (vgl. § 98, 2).

1) Wie vom Erhabenen, so behauptet Ruge vom Häßlichen, daß es nur der geistigen Welt angehöre. Erhaben sei nur die Erhebung, häßlich nur der prinzipielle Abfall des Geistes; alle Erscheinung also, die nicht Geist zu sein prätendiere, könne ebensowenig für häßlich als für schön angesprochen werden. Die Häßlichkeit in der Natur sei daher in derselben Art nur Gleichnis wie ihre Schönheit und Erhabenheit (a. a. O. S. 94 ff.). Allein der Begriff Gleichnis ist auch hier, wie in § 89, Anm., als ein zu weiter und äußerlicher zu bezeichnen. Der Geist könnte eine Ahnung seines Abfalls nicht in die Natur legen, wenn nicht wirklich der werdende Geist sich in ihr ankündigte, und wir haben das Häßliche in § 98 als eine eigene Sphäre ebenso festzuhalten wie das objektiv Erhabene, denn der Unterschied wird ebendadurch begründet, daß das eine Mal die Anschauung ahnend leihen muß, das andre Mal nicht. Allerdings erregen häßliche Gegenden, Bäume, Tiere ein Grauen, wie wenn ein böser Geist aus ihnen spräche, aber gerade dieses „wie wenn" bewirkt eine Stimmung ganz spezifischer Art, welche eine besondere Stelle für den Gegenstand fordert. Das Chaotische, Wilde, Formlose in der Natur gemahnt uns, daß auch im moralisch Häßlichen der zum Prinzip erhobene Naturgrund sich entfesselt. Wir können also Ruges Satz auch umkehren: das moralisch Häßliche reißt den Menschen in das Chaos, zu Wölfen und Bären zurück und ist ein Gleichnis des Häßlichen in der Natur. Darum soll aber keineswegs geleugnet werden, daß erst der zum Prinzip erhobene Naturgrund als Böses die wahre, ganze Häßlichkeit ist. — Die Mißgestalt nun, worin sich das Böse darstellt, muß nicht notwendig eigentliche Mißbildung sein, wie bei Richard III., wo sie aber als Motiv so wunderbar vom Dichter verarbeitet ist; die Formen können schön sein, und gerade dann erscheint die Bewegung, welche der Charakter dazu gibt, das Mienen- und Gebärdenspiel, das sich freilich auch in bleibenden Zügen eingräbt, um so häßlicher, wenn es die Formen, welche zum Ausdruck einer hohen Seele bestimmt sind, durch diese Züge trübt, worin der lauernde Tiger, die schleichende Katze sich in das edle Menschenbild eingedrängt zu haben scheint. Die eigentliche Mißgestalt des Bösen aber erscheint in seinen Werken.

2) Die Häßlichkeit führt zum Komischen, wenn die Seite des reinen Widerspruchs im Gegenstande als solche ins Auge gefaßt wird. Dies mußte hier schon angedeutet werden, um zeigen zu können, warum

das Böse eine Häßlichkeit furchtbarer Art behaupten muß. Daß gute Kräfte im Bösen fortwirkend gegen sich selbst wüten, daß die tiefe Einsicht des Bösen ihm seine Verkehrtheit, ja den logischen Grundirrtum in seiner Bosheit notwendig zeigen sollte und in einem unausgebildeten Wahrheitsgefühle wirklich zeigt, dies ist reiner Widerspruch; allein der Zuschauer hat keine Zeit, dabei zu verweilen, weil dieses widersprechende Wesen absolut schädlicher Art ist und ihn mit Grauen überzieht. Der Verbrecher darf daher im ästhetischen Zusammenhang niemals ärmlich und gedrückt, er muß noch im Untergang groß und furchtbar erscheinen. Schon daraus folgt die Verwerflichkeit des Armensündermotivs in Romanen und Schauspielen. Wenn nun aber, wie im religiösen Glauben, ein absolut Böses als Person vorgestellt wird, so ist der Übergang ins Komische nicht mehr abzuhalten. Denn wie furchtbar die Erscheinung gedacht sein mag, der volle Widerspruch eines Wesens, welches das Böse um des Bösen willen bei vollkommen ausgebildeter Einsicht in seine Nichtigkeit unablässig will, ist zu stark, um von dem Eindruck des Furchtbaren zugedeckt zu werden. Der wahre Künstler muß daher den Teufel nicht pathetisch, sondern humoristisch behandeln. In das menschlich Böse setzen sich die guten Kräfte nicht nur in der Form der Umkehrung fort, sondern als Lichtblicke gelegentlicher Güte, vorübergehender Reue, und daraus entsteht ein neues Motiv, das keine Komik aufkommen läßt: die vom Grauen selbst nicht aufgehobene Teilnahme. Komisch ist der menschliche Bösewicht allerdings in dem aktiven Sinne, daß er durch seinen Verstand die Umgebungen ironisiert; dies gehört aber nicht hieher. Er ist komisch auch in dem passiven Sinne, daß er in der Entschiedenheit seines bösen Wollens, als wäre es gut, naiv erscheint (wie namentlich Richard III.). Allein auch dies gehört nicht hieher, denn darin hat er gegen die halbe Bosheit der umgebenden schwachen Subjekte recht, indem er „eine Natur" ist.

§ 109

Die negative Form der Erhabenheit des bösen Willens tritt ein, wenn über den scheinbar vollendeten Bösewicht die noch zerstörendere Kraft der Bosheit durch einen Andern kommt. Der

Eine wie der Andere kann das Böse in der Form des drohenden Rückhalts, oder des vollen Ausbruchs darstellen, und die wirksamste Erscheinung ist die, wenn die größtmögliche Zerstörung in der darauf folgenden Stille und Ruhe eine unendliche Möglichkeit neuer Verbrechen verbirgt; denn hier vereinigt sich mit der Wirkung der geahnten Unendlichkeit die volle Kraft der Negativität. Allein sobald sich der Zuschauer in diesen Abgrund vertieft, so erblickt er darin die innere Selbstzerstörung, welche aber auch im Aufbau ihres Werks an eine Grenze gelangt, wo die äußere Zerstörung eintritt. Das Böse hebt sich auf und führt zu der Notwendigkeit, daß der Wille des Subjekts sich mit dem allgemeinen und vernünftigen versöhne.

Es wurde in § 107 gesagt, das Böse sei einsam. Dies hindert nicht die Vereinigung vieler Bösen in einem ästhetischen Ganzen; denn daß jeder derselben einsam bleibt, daraus geht gerade die Dialektik hervor, worin sie sich aufreiben und das Gegenteil von dem, was sie wollten, das Gute herstellen. Im Lear und in der Dramenreihe von Heinrich VI. bis Richard III. herrscht diese Dialektik, wo über den großen Bösewicht vernichtend der größere kommt und der größte an der inneren Nichtigkeit des Bösen scheitert. Der übrige Inhalt des Paragraphen bedarf keiner Erläuterung, und die nähere Motivierung des Prozesses, wodurch sich der böse Wille in den guten aufhebt, gehört in die Ethik.

γ. Das Erhabene des guten Willens.

§ 110

Der Wille des Subjekts, der sich dem allgemeinen und ver- 1
nünftigen Willen als Organ hingibt, ist der gute Wille, die konkrete Freiheit. Das Subjekt als Einzelnes kann aber aus dem in dem allgemeinen Willen enthaltenen Inbegriff der sittlichen Ideen nur eine bestimmte zu seinem Lebenszwecke erheben. Wenn der Wille des Subjekts samt dem ganzen Umfange seiner

Persönlichkeit, ohne daß jedoch die Vielseitigkeit derselben ausgeschlossen wird, so mit diesem sittlichen Zwecke verwächst, daß derselbe dem ganzen Leben des Subjekts seine Einheit und Stetigkeit gibt, so scheint dieses, in Vergleichung mit umgebenden Subjekten von geringerer sittlicher Stärke, zugleich Subjekt zu bleiben und zugleich zur reinen Repräsentation der Gattung sich zu er-
2 weitern. Das Subjekt hat aber seine sittliche Kraft durch wirkliche Tätigkeit im Widerstande zu messen. In diesem Kampfe muß ihm das Erhabene der Leidenschaft beistehen. Der gute Wille im positiven Verhältnisse zu der mit ihm vereinigten Kraft der Leidenschaft heißt Pathos im positiven Sinne. Das Wort kann auch objektiv den Gehalt bezeichnen, aber nie in seiner Abstraktion, sondern als Macht im Gemüte.

1) Durch die Hervorhebung der Schranke, welcher das Subjekt als Einzelnes unterliegt und wodurch es bestimmt ist, nur eine sittliche Idee zu seinem Lebensgehalte zu machen, ist bereits die Aufhebung dieser ganzen Form der Erhabenheit vorbereitet, aber auch nur vorbereitet, denn zunächst ist festzuhalten, daß auch in dieser bestimmten Idee der Inbegriff der sittlichen Ideen irgendwie enthalten ist und daß die absolute sittliche Idee nur durch das Subjekt wirkt und lebt. In der Bestimmung dieser Subjektivität hat der Paragraph den Ausdruck: Charakter vermieden. Denn Charakter ist eine konkretere Bestimmung, welche alle die realen Momente bereits voraussetzt, aus denen das Subjekt die geschichtliche Form und Färbung seines sittlichen Zweckes entnimmt, und in der Wechselwirkung mit welchen es sein sittliches Leben fortwährend erzeugt. Charakter ist daher das sittliche Subjekt erst da zu nennen, wo das System sich in das wirkliche geschichtliche Leben einläßt. Dagegen war hier allerdings die Bedingung der Vielseitigkeit sogleich aufzunehmen, welche Hegel unter dem Begriffe des Charakters (Ästh. 1, S. 303 ff.) aufführt und so schön entwickelt. Ein sittlicher Gehalt erscheint nämlich nicht als wirkliche Macht in einem Subjekte, wenn er den Reichtum der übrigen Neigungen, Interessen, Tätigkeiten der Persönlichkeit von sich ausschließt. Entweder er läßt ihnen gar nicht Luft und das Subjekt lebt

nicht, oder er verkehrt sie gewaltsam zu seinem Zweck und das Subjekt ist fanatisch. In jenem Falle entstehen die falschen schematischen Charaktere des Drama: der Geizhals, der Polterer usw. Erst wenn ich sehe, daß ein Subjekt auch nach anderen Seiten mannigfaltig bewegt und ein ganzer Mensch ist, daß aber diese abweichenden Bewegungen alle wieder sich umbiegen nach der Einen Grundbewegung, so erkenne ich die Macht der sittlichen Idee, welche diesen Mittelpunkt bildet. Die Abweichung muß selbst bis zum Widerspruch gehen, aber diesen im Fortgange wieder aufheben. Dieser Widerspruch gibt den Charakteren Shakespeares ihr Leben und ihr Dunkel für den abstrakten Verstand und für eine deklamatorische Schauspielkunst. Das so erfüllte Subjekt nun ist erhaben in der Zusammenstellung mit schwächeren, wenn der Abstand so groß ist, daß er unendlich scheint. Es scheint sich „zum Gesamtsubjekt der Gattung zu erweitern", aber in dieser Höhe wird es dennoch als einzelnes Subjekt festgehalten. Dies ist wohl zu merken, sonst geraten wir zu frühe ins Tragische. Jetzt ist der Sinn der: das Subjekt ist Subjekt und scheint doch sich zur Unendlichkeit zu erheben; im Tragischen aber: die sittliche Idee gibt sich die Beschränkung des Subjekts und geht doch unendlich darüber hinaus.

2) Das Vergleichen ist kein totes, das Subjekt selbst vergleicht sich praktisch, es mißt sich, es kämpft, und zwar gegen alle bisher aufgeführten Formen des Erhabenen sowohl als gegen das in seinem eigenen Sinne, d. h. im Sinne des Guten, große, aber minder große Subjekt. Dieser Kampf kann bald die Form kriegerischen, bald mehr eines geistigen Streites annehmen: ein Unterschied, der eine neue Stufenfolge erzeugen würde, wenn die Wissenschaft der Ästhetik an dieser Stelle sich darauf einzulassen Raum hätte. Welche Waffen aber der Kampf führen möge, die Leidenschaft muß dem Subjekte beistehen. So entsteht das positiv Pathetische. Es ist eigentümlich, daß die von Kant angeregten Ästhetiker das Pathetische nur in der negativen Form des Kampfes gegen die (eigene) Leidenschaft kannten (so Schiller: „die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustande des Affekts" s. Über das Pathetische), da doch Kant selbst ein affirmatives Verhältnis zwischen dem sittlichen Willen und dem Affekt ausspricht: „Die Idee des Guten mit Affekt heißt Enthusiasm usw. Ästhetisch ist der Enthusiasm erhaben, weil er eine Anspannung der

Kräfte durch Ideen ist, welche dem Gemüte einen Schwung geben, der weit mächtiger und dauerhafter wirkt als der Antrieb durch Sinnenvorstellungen. — Ein jeder Affekt von der wackern Art (der nämlich das Bewußtsein unserer Kräfte, jeden Widerstand zu überwinden (animi strenui) rege macht) ist erhaben, z. B. der Zorn, sogar die Verzweiflung (nämlich die entrüstete, nicht aber die verzagte)." Allein freilich diese Anerkennung eines positiven Verhältnisses zwischen dem Geiste und seiner Natur widersprach zu sehr dem Geiste der Kritik der prakt. V., um fruchtbar zu werden, sie verliert sich daher auch in eine Anmerkung (nach § 29) und wird durch die Zwischenbemerkung aufgehoben, daß jeder Affekt blind sei und das Gemüt unvermögend mache, sich nach freier Überlegung der Grundsätze zu bestimmen. Erst nachdem die Ethik affirmativ geworden, konnte Hegel sagen, daß noch nichts Großes ohne Leidenschaft geschehen sei. Es ist kein Grund vorhanden, unter Leidenschaft bloß habituelle Versenkung des Willens in ein Einzelnes zu verstehen. Sie stand uns schon in § 105 höher; jetzt aber hat sie einen sittlichen Mittelpunkt, dessen Bote und Vollstrecker sie ist. Man denke an den gewaltigen sittlichen Zorn großer Männer, z. B. eines Luther. Für diesen Begriff hat Hegel den Ausdruck Pathos nach den Alten eingeführt. Er gebraucht das Wort gewöhnlich objektiv: „die allgemeinen Mächte, welche nicht nur für sich in ihrer Selbständigkeit auftreten, sondern ebensosehr in der Menschenbrust lebendig sind und das menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen" (Ästh. 1, 297). Hegel will den Ausdruck Leidenschaft vermeiden, weil er den Nebenbegriff des Niedrigen habe; er verdiente, wieder geadelt zu werden. Das Wort Pathos läßt sich aber ebenso auch subjektiv gebrauchen: die Bewegung des Gemüts aus einem sittlichen Mittelpunkte, die Persönlichkeit, für ein sittliches Grundmotiv die ganze Erhabenheit der Kraft in sich aufbietend. Wir behalten uns einen Wechsel des objektiven und subjektiven Gebrauchs vor.

§ 111

Das Pathos kann als ruhende Kraft den Ausbruch drohen und nach dem Ausbruch in drohende Stille zurückkehren. Diese Ruhe wirkt auch hier, als negative Form in der positiven, stärker

als der Ausbruch, aber auf andere und tiefere Weise als die Ruhe im bloß dynamisch Erhabenen. Während nämlich hier (vgl. § 99 und 101) der durch den Rückhalt verdoppelte Eindruck der Unendlichkeit noch nicht die Anschauung eines in die Kraft selbst durch die Negation der Besinnung eintretenden Bruches in sich schloß, so hat dagegen das Pathos als wirklich geistige Macht die Negation in sich, wodurch es sich mit Bewußtsein seinem Ausbruch entgegensetzen und über ihn stellen kann. Hieraus geht nun die wirklich negative und ungleich stärkere Form des sittlich Erhabenen hervor.

Um die starke Wirkung der ruhig drohenden Kraft sich zu vergegenwärtigen, denke man z. B. an Volker und Hagen in der 29. Aventiure des Nibelungenlieds. Die Stille vor einer Schlacht gehört hieher, sofern nun der Krieg als Kampf um sittliche Güter betrachtet wird. Daß das Pathos die Negation der Entgegensetzung in sich trägt, bedarf keines Beweises, denn es ist eine selbstbewußte Kraft. Es gibt auch höhere Erscheinungen drohender besonnener Kraft als jene der Nibelungenhelden, wozu die Beispiele sich leicht darbieten. Der ganzen, nun eintretenden Sphäre des negativ Pathetischen kann man das bekannte Wort des Seneca vorsetzen: Ecce spectaculum dignum, ad quod respiciat intentus operi suo Deus: vir fortis cum mala fortuna compositus.

§ 112

Diese negative Form setzt zunächst eine noch höhere Erscheinung des sittlichen Willens voraus, wodurch die, wie es schien, größtmögliche sittliche Stärke selbst besiegt wird. Allein die Betrachtung wendet sich jetzt nicht auf das tätige Subjekt in diesem Verhältnis; denn das leidende Subjekt nimmt, da es die Negativität der geistigen Unendlichkeit in sich trägt, durch einen Akt der sittlichen Erhebung die zerstörende Macht mitten im Leiden, das ihm durch sie bereitet ist, in freier Anerkennung in sich her-

ein, und nun mag das Leiden kommen, woher es mag, von der blinden Kraft, von der Leidenschaft, vom schwankenden, bösen, oder sittlich stärkeren Willen: das Subjekt erkennt es als gut an. Aber ebendiese Seite führt von der vorliegenden Sphäre ganz ab, und die letztere wird nur eingehalten, sofern die Anschauung bei dem leidenden Subjekte verweilt, wie es durch die Kraft der sittlichen Freiheit sein Leiden überwindet. Dieses Schauspiel des sittlichen Willens, der sich im Leiden bewährt, ist das negativ Pathetische.

Es ist ein Mangel der bisherigen ästhetischen Untersuchungen, daß sie die Notwendigkeit der im Paragraphen enthaltenen Motivierung übersahen. Man setzte ohne weiteres voraus, daß im Pathetischen überhaupt das leidende Subjekt der Gegenstand der Untersuchung sei. Der eine Fehler dabei war der schon gerügte, daß man dabei nur an die negative Form dachte, die uns jetzt vorliegt; der andere der, daß man übersah, wie an dieser Stelle, sobald man die Ursache des Leidens in ihren letzten Grund verfolgt, eigentlich sogleich das Tragische beginnt. Dadurch ließ man sich nicht verlegen machen, weil man in Wahrheit ein Tragisches eigentlich gar nicht hatte, sondern es eben im Schauspiele der Seelenstärke im Leiden suchte. Wir aber haben uns zu verantworten, warum wir auf dem Punkte stillestehen, der hier unmittelbar zum Tragischen hinweist. Was nämlich immer die nächste Ursache des Leidens sei, wenn auch nur eine äußere Notwendigkeit, in deren Eingreifen sehr unrichtig von früheren Ästhetikern der Hebel des Tragischen gesucht wurde: der sittliche Wille, der sich im Leiden bewährt, sieht darin als letzte Ursache ein höheres Gesetz, das über allem Subjekte liegt, und hiemit ist die Erhabenheit des absoluten Geistes eingetreten. Soll also die Sphäre der subjektiven Erhabenheit eingehalten werden, so muß man diese Seite fallen lassen. Dies ist aber keine willkürliche Abstraktion. Denn das leidende Subjekt verdoppelt sich in sich selbst, und wir haben zwei in Einem. Es nimmt den Feind in sich herüber durch die Anerkennung eines absoluten sittlich waltenden Gesetzes, und dies führt, im objektiven Sinne verfolgt, zum Tragischen, allein subjektiv entsteht dadurch ein neues Verhältnis: das Subjekt hat noch einen Feind in sich, der dies Aner-

kennen zu verhindern und im Erliegen den Geist zu verfinstern droht: seine eigene Sinnlichkeit. Der innere Kampf des Subjektes mit sich, abgesehen von dem Gehalte jener Anerkennung, wird nun Gegenstand, ein Prozeß, der sich in einem, sich zu sich selbst negativ verhaltenden, Subjekte vollzieht und dies ist das negativ Pathetische.

§ 113

Der Wille setzt dem eigenen Leiden die Unendlichkeit seiner 1
Freiheit entgegen und wandelt die niederschlagende Bewegung in eine mutige um. Diese Bewährung der Freiheit erscheint um so tiefer, je mehr das Leiden nicht bloß die sinnliche, sondern selbst die an sich allerdings, nur im vorliegenden Falle nicht, geistig berechtigte Empfindung trifft. Der Akt des negativen Pathos teilt sich also in zwei Momente. Das erste ist das Leiden, welches, wenn das andere Moment seine Macht bewähren soll, bis zum äußersten Sturme fortgehen muß, wodurch das Häßliche der Zerstörung (§ 100), doch in mehr innerlicher Form, wieder seine Geltung behauptet. Das zweite Moment ist die Bewährung der 2
Freiheit, welche dem Gefühle des Leidens seine Grenze setzt und es in Gefühl des Sieges aufhebt. Bleibt dieses zweite Moment aus oder wird dem Leiden nur ein Widerstand klagender und sanfter Art entgegengesetzt, so entsteht das Rührende, welchem nur ein beschränkter Raum im Schönen zukommt.

1) In der Darstellung dieser negativen Form ist Schiller in seinem Elemente. Da der Widerstand der Freiheit nur nach der Stärke des Angriffs geschätzt werden kann, so muß das Subjekt „die ganze volle Ladung des Leidens" bekommen (Über das Pathetische). Für dieses Gewicht des Leidens muß aber auch die volle Empfindlichkeit da sein und daher das Leiden selbst in bewegter Lebendigkeit erscheinen. Die Natur muß ihr volles Recht haben; ihre Forderung ist immer die erste; der Mensch ist, ehe er etwas anderes ist, ein empfindendes Wesen. Die Art, wie nun Schiller den Umfang zu bezeichnen sucht, in welchem das Leiden seine Herrschaft ausdehnt,

muß unbestimmt bleiben, weil dieselben Organe, die der Wille beherrscht, dem ersten Instinkte des Schmerzes gehorchen, ehe dieser Zeit hat, seine Obmacht zu bewähren. Die ganze Darstellung hat überhaupt den Mangel, daß bloß das Animalische als die leidende Seite aufgenommen wird, und hierin ergänzt sie sich durch die, nur nicht ausgeführte, Bemerkung in der Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen: die Tragödie (in Wahrheit ist es vielmehr nur das subjektiv Erhabene) umfasse alle möglichen Fälle, in denen irgendeine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit der andern, welche höher ist, aufgeopfert werde. Regulus z. B. unterzieht sich nicht nur physischen Schmerzen, er leidet auch um seine Familie, Jesus um die Menschheit. Das Leiden muß den ganzen Menschen aufwühlen, der innerste Geist ist als Empfindung auf der leidenden Seite beteiligt. Im Kampfe dieses Leidens tritt wieder das Häßliche ein, nur daß es nicht als bloß äußerer Zerstörungsakt, wie im Erhabenen der Kraft § 100, sondern zugleich oder bloß als Qual der Seele, die freilich auch im Nervenleben und der äußern Bewegung sich äußert, erscheinen muß. Es fragt sich, wie weit es gehen dürfe. Eine buchstäbliche Grenzbestimmung ist hier nicht möglich; es ist nur im Allgemeinen der Satz aufzustellen: der Widerstand des Geistes soll nicht ausbleiben. Der Gekreuzigte in der byzantinischen und häufig in der altdeutschen Malerei war nur häßlich, weil keine Erhebung zu sehen war. Verschiedene Künste haben freilich verschiedenen Umfang der Freiheit, wovon an seinem Orte zu reden ist.

2) Die Bewährung der Freiheit kann entweder erst auf einem Punkte des fortgeschrittenen Leidens eintreten, oder sich von Anfang an zugleich mit diesem ankündigen. Bleibt sie aus, oder wird sie nur in Klagen, Tränen, Bitten schwach geübt, so entsteht das Rührende. Man hat an diesem Orte häufig überhaupt von dem Werte und Unwerte schmelzender Affekte gesprochen. So schon Kant (a. a. O. Anm. zu § 29). Eigentlich gehört dies nicht hieher, denn das Schmelzende ist eine Afterform des Schönen, welche, statt Geist und Sinne zugleich zu beglücken und zu befreien, mit einem bloßen Scheine geistiger Beimischung durch wollüstig hinsinkende Bilder die Sinne kitzelt. Darin liegt aber ein Gefühl der Auflösung, das einer Wehmut gleicht, einem süßen Mitleid mit sich selbst, daß man sich so in den bezaubern-

den Gegenstand verliere, wie Zucker im Munde schmilzt: dies erinnert an das, was im eigentlichen Sinne Rührung heißt und hieher gehört. Alles Leiden, auch das des Tapferen rührt. Aber es rührt nicht bloß, es stärkt und erhebt zugleich. Rührend nennt man, was bloß rührt, weil es zum Widerstand sowohl gegen den äußern, als gegen den innern Feind, die auflösende Empfindung, zu schwach ist, so daß nur Träne, Klage, oder höchstens die sanfte kindliche Bitte bleibt, wie dem Knaben Arthur. Es ist am Platze, wo hilflose Wesen auftreten, Kinder, Weiber. Dagegen steht es Männern schlecht an. Der erfrierende Sigwart ist ein rührender Mann. Doch vorübergehend ist es am Platze, wie z. B. selbst Wallenstein in seiner letzten Stunde im Andenken an Max Piccolomini weich wird. Je nach dem Zusammenhang soll aber auch das Weib durch Erhebung sich stark zeigen. Maria Stuart erhebt sich im Angesicht des Todes; die lange Abschiedsszene ist zu rührend, sofern sie trotz der Erhebung zu lang bei der Darstellung des auflösenden Schmerzes verweilt.

§ 114

Es kommt nun darauf an, ob die Freiheit gegen den nieder- 1
schlagenden Affekt des Leidens selbst einen Affekt erhebender Art zum Beistande hat, oder ob sie ihm in affektloser Strenge ihre abstrakte Unüberwindlichkeit entgegenhält. Die erste Form ist 2
die schwächere, positive des negativ Pathetischen, die zweite die negative und stärkere, welche aber nicht mit Unempfindlichkeit zu verwechseln ist. Diese Form bewährt aber einen Willen, dem die Bezwingung des Affekts zur andern Natur geworden ist. Diese Gewohnheit der geistigen Herrschaft über sich und dadurch über Andere heißt in ihrer Erscheinung Würde. Durch das Stehendwerden in der Erscheinung verliert aber auch leicht der innere Wert.

1) Beispiel der positiven Form im negativ Pathetischen ist der furchtlose Kampf eines schon verwundeten, der negativen das ruhige Aushalten eines dem feindlichen Feuer ausgesetzten Kriegers. In höherer Sphäre bewaffnet die edle Scham, das Ehrgefühl, die Be-

geisterung den Leidenden gegen den niederschlagenden Affekt, während der ruhig und streng gefaßte Geist sich einfach in die Ataraxie der abstrakten Freiheit zurückzieht. Dort ein Zorn gegen sich selbst im Gedanken einer möglichen Feigheit, hier die kalte und feste Ruhe. Dies ist freilich nur unter Bedingungen die erhabenere Form, dann nämlich, wenn nicht gehandelt werden kann. Ein Ludwig XVI., der zuletzt apathisch das Scheußlichste erträgt, wo er handeln sollte, ist ein unästhetisches Bild; es brauchte viele dichterische Kraft, eine solche Erscheinung erträglich zu machen, die jedoch Shakespeare in Heinrich VI. wunderbar gezeigt hat.

2) Den Begriff der Würde hat Schiller (Über Anmut und Würde) gründlich entwickelt. Würde ist die sittliche Erhabenheit als die zur andern Natur gewordene, nicht nur alle Bewegungen beherrschende, sondern auch den ruhenden Formen als fester Stempel aufgedrückte Gewohnheit der Beherrschung des Affekts. Sie muß sich natürlich auch in der Versuchung zu haltungsloser Lust bewähren, aber der eigentliche Moment ihrer Bewährung ist die Versuchung zum Erliegen in der Unlust. Die Zeichen des Leidens haben hier den kleinstmöglichen Raum, aber ebendadurch entsteht leicht der Verdacht der Unempfindlichkeit, und das Erhabene ist aufgehoben. Überhaupt hat der Begriff etwas Äußerliches. Denn da die Würde ein vollkommener Niederschlag der inneren Erhabenheit in der Erscheinung ist, oder, wie sie Solger (Ästh. S. 88. 89) bestimmt: „die in die Wirklichkeit der Erscheinung übergegangene Erhabenheit — die Erhabenheit zum Zustand des gemeinen Lebens geworden", so verflüchtigt sich in dieser Verfestigung leicht der Spiritus. Daher sucht man Würde vorzüglich als konstanten Typus gewisser Stände, Ämter usw., wo denn nicht mehr gefragt wird, ob der Einzelne auch von dem sittlichen Gewichte des Amts erfüllt sei, sondern ein gewisser Mechanismus der Repräsentation eintritt. Es ist freilich etwas Anderes, wenn Lear sagt: „Jeder Zoll ein König."

§ 115

1 Der Begriff der Sache fordert nun aber allerdings, daß nicht übersehen werde, woher das Leiden kommt, und es muß dem wahren, hier zunächst vorliegenden Zusammenhang gemäß

allerdings von einem Subjekte ausgehen, welches das vorher als erhaben vorgestellte noch an sittlicher Stärke überbietet. Nun offenbart das besiegte Subjekt in seiner Selbstüberwindung eine vertiefte innere Unendlichkeit, und auch diese muß noch in höherem Grade dem besiegenden Subjekte zuerkannt werden. Hiedurch 2
tritt aufs neue die Quantitätsbestimmung ein, und es entsteht eine unendliche Steigerung, worin je das höhere Subjekt sowohl an Tiefe als an Umfang der sittlichen Macht das niedrigere übertrifft. Da nun aber durch Selbstüberwindung die Eifersucht und Feindschaft getilgt wird, so schließen sich die Guten zu gegenseitiger Ergänzung zusammen. Das Gewicht der Menge wird in höherem Sinne als in § 97, 2 und 105 wichtig, und es entsteht das Bild des Guten als einer durch Vielheit der Subjekte unendlich verstärkten Macht.

1) In § 112 wurde die Betrachtung auf den Vorgang im leidenden Subjekte herübergezogen; jetzt aber auf dem Punkte, wo das Erhabene des Subjekts sich auflösen muß, ist allerdings die objektive Seite, die Betrachtung des Subjekts nämlich, von welchem das Leiden kommt, nachzuholen. Der dort aufgestellte Satz, daß es nun zunächst gleichgültig werde, von woher das Leiden komme, bleibt, wie sich zeigen wird, dennoch in seiner Wahrheit, oder richtiger, es wird sich im Tragischen eine Stufenfolge ergeben, worin sowohl das scheinbar zufällige als auch das in einem höheren sittlichen Willen begründete Leiden in seine Geltung tritt. Der ganze Gang, den der Begriff genommen, fordert nun an der gegenwärtigen Stelle, daß der Gute durch einen Besseren besiegt werde, und zwar durch einen Besseren in dem doppelten Sinn der Tiefe, d. h. der Fähigkeit, im innern Kampfe, und Stärke, d. h. der Fähigkeit, im äußern Kampfe zu siegen. Dieses Verhältnis wird sich im Tragischen allerdings nicht als das wahre halten lassen; es wird hier in der sittlich reinsten Form zwar ein Kampf zwischen guten Subjekten eintreten, aber auf beiden Seiten werden diese Subjekte alsbald auch einseitig erscheinen; es wird zwar zu unterscheiden sein, woher das Leiden kommt, aber alle nächsten Ursachen werden vorneherein als Ausfluß der absoluten Ursache erscheinen. Hier

aber ist der Ausgang des Leidens von dem sittlich stärkeren Subjekt als einzelner und nächster Ursache vorerst festzuhalten, freilich nur als verschwindender Übergangspunkt, der zu einer unendlichen Steigerung führt, welche aber sich selbst aufhebt und einer ganz anderen Form des Erhabenen, eben dem Tragischen, Platz macht.

2) Im Erhabenen der Leidenschaft war, wie im Erhabenen der Kraft, das Gewicht der Masse von Wichtigkeit, das Böse in seiner Abstraktheit war einsam, das Gute aber wirkt wieder durch Masse und Vielheit, und zwar nicht nur, weil es die sinnliche Kraft und den Nachdruck der Leidenschaft in den Dienst des sittlichen Mittelpunkts zieht, um mit so verstärkten Waffen für ihn zu kämpfen, sondern auch weil der geistige Zweck selbst sich reinigt und die Kraft der Notwendigkeit gewinnt, wenn er von vielen gewollt wird. Eine Idee dringt nicht durch, solange nicht der vereinzelte Vorkämpfer das allgemeine Bedürfnis zum Hinterhalt hat; man denke nur an die Reformation. Dies macht sich in allen Verbindungen, Volksversammlungen usw. geltend, wo auch ohne eine eigentliche Tat die imponierende und nötigende Kraft der Allgemeinheit durch die Demonstration selbst wirkt. Im konkreten Ausdruck heißt hier die Vielheit sittlicher Volkswille, die Betrachtung hat sich aber noch in allgemeinen Kategorien zu halten.

§ 116

In Wahrheit aber hebt sich durch beide Bewegungen, sowohl durch die des unendlichen Aufsteigens, als auch durch die des Ausdehnens über Viele, das subjektiv Erhabene auf. Läßt sich nämlich über jedes sittlich erhabene Subjekt ein erhabeneres vorstellen, so ist kein einzelnes Subjekt wahrhaft sittlich erhaben; gewinnt das Gute an Macht und Bedeutung in dem Grade, in welchem es zur Gemeinschaft vieler Subjekte wird, so sind es eben die Grenzen der Subjektivität, die sich in diesem Verhältnisse gegenseitiger Ergänzung aufheben. Der in § 103 und 110 aufgestellte Widerspruch der Unendlichkeit und Endlichkeit im Subjekte, der Einzelheit desselben mit der Allgemeinheit seines zwar bestimmten sittlichen Pathos, sowie des letzteren mit dem In-

begriff aller sittlichen Ideen, ein Widerspruch, der aber in der Sphäre des subjektiv Erhabenen noch nicht zum Ausbruch kam, tritt in Kraft, und es wird offenbar, daß das Subjekt in seiner Erhabenheit mehr ist als es selbst.

Die hier ausgesprochene, ganz einfache Dialektik in dem Erhabenen des Subjekts wird völlig verkannt, wenn man die sogenannten vollkommenen Charaktere oder Ideale in der Poesie in Schutz nimmt, wie Jean Paul (Vorschule d. Ästh. Teil 1, § 58) noch einmal getan hat, nachdem schon durch Lessing, ja durch Aristoteles die Verhandlung über diese leicht zu lösende Frage als beendigt betrachtet werden konnte. Er führt neben Epaminondas, Sokrates, Jesus vorzüglich weibliche Charaktere an, die Töchter des Ödipus, Goethes Iphigenie und Leonore usw. Er vergißt, daß der Mann immer nur ein bestimmtes Pathos zu dem seinigen machen kann und schon dadurch schuldig wird, daß das Weib schon durch sein Geschlecht auf bestimmte Tugenden beschränkt ist. Jesus ist nicht zu erwähnen; denn die religiöse Vorstellung hat ihn freilich zu dem absoluten Widerspruch erhoben, Absolutes und Subjekt zugleich zu sein, aber es braucht keines Beweises, daß dieser Widerspruch, der als Existenz undenkbar ist, auch die ästhetische Darstellung ausschließt, denn was nicht sein kann, ist auch nicht darzustellen. Jean Paul kannte die Wahrheit nicht: determinatio est negatio. Er kannte ebendarum das Tragische nicht, und dies lag in der ganzen subjektiven Reflexionsweise der Zeit, wie man auch aus Schillers Behauptung sieht, daß der wahrhaft tragische Held unschuldig sein müsse. Schiller hat (vgl. § 112, Anm.) überhaupt in seinen beiden Abhandlungen: Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, und: Über die tragische Kunst in der Meinung, das Tragische zu erörtern, nur das negativ Pathetische, eine Form des subjektiv Erhabenen, dargestellt. Es gilt aber nicht nur von der Tragödie als Kunstform, sondern von allem Tragischen, wenn Aristoteles (Poetik 6) sagt, jene sei nicht eine Darstellung von Menschen, sondern von Handlungen, von Leben, Glück und Unglück. Er drückt dies in seiner Weise realistisch aus, wo wir sagen würden: das subjektiv Erhabene ist ein verschwindendes Moment in der Bewegung des Tragischen. Schillern folgte Wilhelm Schlegel (Vorles. über dramat. Kunst und Liter. 3 Vorles.), der zwar

auch eine höhere Ordnung erwähnt, die sich im Gang der Begebenheiten geheimnisvoll offenbare, dann aber ganz die Schillersche Begriffsbestimmung aufnimmt, wonach im Tragischen die sittliche Freiheit sich im Widerstreit mit den sinnlichen Trieben bewährt. Was nun die Triebe feindlich berührt, nannte man als Ausfluß des unvermeidlichen Naturgesetzes Notwendigkeit und schlug sich so mit den Begriffen der Freiheit und Notwendigkeit im Trüben umher, bis Solger Licht brachte. Vgl. die Schrift des Verfassers über das Erhabene und Komische S. 87—89 und Solgers Kritik von W. Schlegels ebengenannten Vorles. Nachgel. Werke Bd. 2.

Das absolut Erhabene, das uns aus der dialektischen Auflösung des subjektiv Erhabenen entsteht, wird nun sogleich als eine Bewegung, als ein Akt aufgefaßt werden. Anders verfährt Bohtz (Über das Komische und die Komödie. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen S. 17 ff.). Er führt als das absolut Erhabene den Gott ein, und als dessen Tätigkeit läßt er erst das Tragische folgen. Er meint den griechischen Gott in seiner ungetrübten Seligkeit. Allein wie darf zwischen die Untersuchung der reinen allgemeinen Begriffe sogleich eine bestimmte Gestalt eines bestimmten Ideals eingeführt werden? Man könnte sagen, nicht der griechische Gott, wohl aber der christliche Gott müsse hier stehen und das Tragische als das Gesetz seiner Lenkung des Irdischen folgen. Allein auch der christliche Gott ist das Werk der Phantasie auf einer bestimmten Stufe des Ideals und gehört daher gar nicht in diesen Teil der Ästhetik. Denn dieser Teil hat es bloß mit der Idee zu tun, wiefern sie in Individuen wirkt, welche der Gegenstand einer möglichen Erfahrung sind. Die reine Philosophie kennt keine Idee, welche anders wirklich ist als in den Bedingungen des begrenzten Lebens; Ideen, welche als anders existierend vorgestellt werden, nämlich als einzelnes und doch unbedingtes Sein, kennt sie bloß als Phänomene des Bewußtseins. Der Geist des Universums kann Gegenstand der Anschauung nur sein durch sein Wirken, also in der Bewegung der menschlichen Dinge. Der ganze Kreis aber von neuen Gegenständen der Ästhetik, welche die Religion als Glaube an transzendente Wesen der Kunst in die Hände liefert, gehört nicht hieher, sondern in die Lehre von der Phantasie. Wir werden in dem nun folgenden Abschnitte das absolut Erhabene auch Subjekt nennen, aber nicht im Sinne der Transzendenz.

Die allgemeine Begriffslehre des Schönen wird durch fremdartige dogmatische Bestandteile aus den Fugen getrieben, wenn man Gestaltungen des rein Allgemeinen, wie sie durch die Religion gegeben sind, in sie aufnimmt, und es leuchtet hier bereits ein, von welch wichtiger Einwirkung die in § 24 und 25 aufgestellten Sätze auf das ganze System sind. Gelegentlich mag hier eine Bemerkung über das Verhalten der kritischen Bildung zum religiösen Stoffe auch abgesehen vom ästhetischen Gebiete gemacht werden. Die Religion behauptet die ewigen Wahrheiten als Personen und Tatsachen; sie setzt sie dadurch in das Gebiet der einzelnen Erfahrung, und sie muß es sich schlechterdings gefallen lassen, wenn jemand sagt: so etwas, wie du behauptest, müßte ich erst gesehen haben, wenn ich es glauben soll, und dem Berichte Anderer, die es gesehen zu haben behaupten, kann ich nicht vertrauen; bis dahin aber berufe ich mich auf die allgemeinen Gesetze aller Erfahrung. Ebenso nun sagt billig der moderne Künstler: was den bekannten Gesetzen aller Erfahrung widerstreitet, stelle ich auch nicht dar; das wahrhaft Ideale aber widerstreitet ihnen nicht.

c) Das Erhabene des Subjekt-Objekts oder das Tragische.

§ 117

Je die höhere Form des Erhabenen ist die Aufhebung der 1
niedrigeren in dem doppelten Sinne, daß diese als selbständige Form verneint, was aber Wahres in ihr liegt, in die höhere Form als ein zum Mittel ihrer Tätigkeit herabgesetztes Moment aufgenommen ist. Darum hört aber die aufgehobene Form nicht auf, auch neben der höheren fortzubestehen, vielmehr dient sie dieser außer dem durch ihre eigene Sphäre ihr gegebenen Stoff als Sollizitation und Gegenstand. Über dieses Verhältnis herrscht 2
das Gesetz des stets eindringenden und der Aufhebung bestimmten Zufalls, das für das ganze Schöne gilt (vgl. § 31 ff.). Zu- 3
dem ist das Erhabene überhaupt zwar eine Gärung im Schönen, aber auch dieses verschwindet nicht durch den Übergang in jenes,

sondern besteht neben ihm und vermehrt die Verkettung ins Unendliche. So entsteht ein unberechenbarer Komplex unendlichen Wechselwirkens und Übergehens.

1) Es ist nun vor allem nötig, die sämtlichen bis jetzt dagewesenen Formen zusammenzufassen, um die ganze Masse vor uns zu bringen, in welcher als seinem Stoffe das tragische Schicksal herrscht. Zunächst mußte daher ausdrücklich ausgesprochen werden, was zwar als dialektisches Gesetz bis hieher sich in der Tat geltend machte: daß die niedrigere Form, was Wahres an ihr ist, in die höhere hinüberrettet, aber zum Mittel herabgesetzt. So wird das Erhabene der Kraft zur Waffe der Leidenschaft, so die Leidenschaft zur Waffe des sittlichen Willens. Aber außerdem besteht die niedrigere Form, wiewohl es an den Tag gekommen ist, daß sie nicht die wahre ist, fort und reizt die höhere zur Tätigkeit, der sie als Stoff dient. So kämpft die Leidenschaft nicht nur mit der Leidenschaft Anderer, sondern auch mit Naturkräften und den Schrecken des räumlich und zeitlich Erhabenen. So kämpft der gute Wille nicht nur mit dem beschränkteren guten, sondern auch mit dem bösen, dem unsteten, dem leidenschaftlichen und zugleich mit allem dem, womit dieser kämpft.

2) Über diese sich breit wälzende Masse herrscht der Zufall, der aus dem Zugleichsein der Gattungen entsteht. Ich kann nicht wissen, wann und wo eine Kraft Gelegenheit und Anstoß findet, mit dieser oder jener Kraft, ein Subjekt, mit dieser oder jener Form des Willens usw. zu kämpfen. Der Kampf selbst hebt erst den Zufall auf: die Kraft, der Wille hat gekämpft, und nun hat sich dadurch ihr Wesen bewährt, es ist ein Fortschritt gewonnen, ein Sinn in das Spiel des Zufalls eingetreten, allein dies ist noch ganz unbestimmt und abstrakt, wir suchen erst die höhere Ordnung, die den Kampf selbst durchdringt und beherrscht.

3) Das Schöne ist jetzt das Erhabene. Aber es besteht dennoch außer ihm auch als besondere Gestalt, welche freilich, da nun der geistige Gehalt mit überwiegender Bedeutung in einer anderen Erscheinung neben sie tritt, zur untergeordneten Form wird (vgl. § 73, 1), und so spielt es nun ebenfalls in diesem unendlichen Komplex eine Rolle. Z. B. im Trauerspiel, von dem zwar keineswegs allein hier die Rede ist, treten als beteiligte Gestalten, um die erhabenen Charaktere in

Bewegung zu setzen, harmlos anmutige Gestalten auf, wie Rüdigers Tochter in den Nibelungen, Max neben Wallenstein, die Söhne Eduards, Margarete und Klärchen in ihrer ersten Phase (denn nachher erheben sie sich zum innern Kampfe). Sie sind in diesem Zusammenhang gewöhnlich bestimmt, als Opfer zu fallen, sie stehen wie „die Alpenblumen am Wassersturz". Auch eine schöne landschaftliche Natur kann in dem erhabenen Charakter vorbereitende Stimmungen hervorrufen.

§ 118

Dieser Komplex stellt, nachdem sich die letzte Form, welche als die höchste und wahrste erschien, aufgehoben hat, eine Masse ohne Gesetz und Einheit dar. Allein diese Form hat sich nicht schlechtweg aufgehoben, sondern in ein Erhabenes, das im guten Subjekt mehr als Subjekt ist. Dieses Erhabene stellte sich zugleich als ein solches dar, welches in der Anreihung der Subjekte, die es durchdringt, über sie hinausgreift und sie als ein Gemeinsames zusammenschließt, oder als ein Gesamtsubjekt. Dieses ist jedoch keine bloße Sammlung von Subjekten, sondern dieselbe wahre Unendlichkeit, welche in einem Subjekte gegenwärtig, aber mit dem Widerspruch der Einzelheit (§ 116) behaftet ist, wirkt auch in dem andern und ergänzt je die Mängel des einen durch die Vollkommenheiten des andern. Es ist aber ebendarum kein einzelnes Subjekt, sondern eine reine, tätige Einheit, welche als unendliche Wechselergänzung der Subjekte sich als allgemeine Subjektivität oder als absolutes Subjekt ewig erzeugt.

Während der Theist meinen wird, hier eben sei die Notwendigkeit des Überganges zu dem Begriffe Gottes, der ein einzelnes Subjekt und doch zugleich die allgemeine Subjektivität sein soll, so ist es vielmehr umgekehrt gerade nur diese unendliche Entzündung der absoluten Subjektivität in der Säule der einzelnen Subjektivitäten, die uns entsteht. Sobald Gott ein einzelnes Subjekt sein soll, so ist er auch mit dem Widerspruch der Einzelheit behaftet.

§ 119

Wenn nun je in der höheren Form die niedrigere mitenthalten ist, so ist dies absolute Subjekt nicht nur die wahre Unendlichkeit in den guten Subjekten, sondern in allen, und da der gute Wille die untergeordneten Formen des Willens beherrscht, so ist sie das Waltende in der Welt der Subjekte, ebenso aber auch der innere Grund im objektiv Erhabenen und in den harmlosen Gestalten des Schönen, die in diesen Kreis verwickelt sind. Da nun aber die Subjektivität, wie sie sich über diesen objektiven Grund ihres Lebens auch erheben mag, nie schlechtweg über ihn hinaus kann (vgl. § 32. 49), so herrscht die Unendlichkeit zunächst von unten herauf als strenge objektive Notwendigkeit, und der Widerspruch zwischen diesem Satz und dem ersten, daß der gute Wille von oben herab das Ganze beherrsche, bleibt vorerst stehen. Aber ebensosehr ist das wahrhaft Unendliche absolutes Subjekt in den Subjekten, wie sie sich über den objektiven Lebensgrund erheben, oder in der Freiheit der einzelnen die absolute Freiheit, und so bildet es aus dieser eine zweite, geistige Objektivität; denn die Freiheit, die sich durch Wechselergänzung der Subjekte herausarbeitet und das Zufällige der einzelnen Subjektivität abstreift, wird eine Macht, wogegen die Freiheit des Einzelnen als solche verschwindet: eine sittliche Notwendigkeit.

Der Widerspruch, der in diesem Paragraphen zunächst vorliegt, mußte zuerst in seiner Härte ausgesprochen werden, sonst würde der ganzen weiteren Entwicklung ein wesentliches Stück fehlen. Denn man vergegenwärtige sich zum voraus, wie im Tragischen das herrschende Sittengesetz sich mit einem Naturgesetz geheimnisvoll durchdringt: das Vergehen ist Schuld, und doch sagen wir, daß der Schuldige mit diesen Nerven, diesem Temperament usw. nicht anders handeln konnte. Wir haben also hier eine doppelte, widersprechende Linie. Die absteigende Linie stellt eine Herrschaft dar, die sich vom guten Willen, wie er nun in das absolute Subjekt aufgenommen erscheint,

auf alles Erhabene erstreckt. Denn Schritt für Schritt haben sich die niedrigeren Formen in die höheren aufgehoben, diese schicken sich jene als ihre Basis voraus. Die harmlose Schönheit war hier unter den beherrschten Formen wieder zu nennen. In der Lehre vom einfach Schönen nämlich war freilich vorneherein klar, daß sein Gehalt die absolute Idee ist. Jetzt aber tritt das Schöne als eine besondere Nebenform in das Erhabene ein, und neben der Übermacht der obersten Formen des letzteren erscheint es als hilflose, vom stärkeren Willen bewältigte Gestalt. Allein die Lösung ist so leicht nicht, wie sie demnach scheint, denn die Freiheit des Subjekts kann über ihren Naturgrund nicht schlechtweg hinaus, und so besteht neben der absteigenden Linie eine aufsteigende, eine Nachwirkung von unten nach oben fort: das dunkle Naturgesetz. Es liegen zwei Notwendigkeiten vor, wir sollen finden, wie sie sich vereinigen, und so erst das tragische Gesetz aufsuchen. Was die zweite, die sittliche Form der Notwendigkeit betrifft, so kann sich die Ästhetik auf die Ethik berufen, welche den Übergang der Freiheit in die sittliche Notwendigkeit zu begründen hat. Diese Begründung mag in Hegels Rechtsphilosophie immer den Mangel haben, daß die subjektive Freiheit gegen die sittliche Substanz zu kurz kommt: wir brauchen uns darauf schon darum nicht einzulassen, weil in dem Zusammenhang der Ästhetik nicht nur die feste Staatsordnung gemeint wird, wenn von der sittlichen Notwendigkeit die Rede ist, sondern auch die Gesellschaft, das Leben der Sitte, der gärende Staat, wo die Subjektivität als berechtigtes Moment nicht fehlen kann. Zudem kann das Folgende selbst als ein Beitrag der Ästhetik zur ethischen Wahrheit dieser Berechtigung der subjektiven Freiheit gelten.

§ 120

Diese Notwendigkeit als das Gesetz einer sittlichen Welt 1
breitet sich in unterschiedene Kreise des sittlichen Lebens, die absolute sittliche Macht in besondere sittliche Mächte aus (vgl. § 20); denn sie kann sich keinen andern Inhalt geben, als indem sie die Naturtriebe mit der Freiheit des Geistes durchdringt, und der natürliche Unterschied dieser begründet daher in ihrer Umbildung
selbst den Unterschied der sittlichen Mächte oder Ideen. Dieser 2

Unterschied gestaltet sich zum Gegensatze, der Gegensatz ist aber in der absoluten Idee, welche nunmehr als absolutes Subjekt gefaßt ist, in harmonische Einheit aufgehoben.

1) Die Welt der sittlichen Mächte ist in § 20 vorausgesetzt als etwas, das die Ästhetik nicht zu begründen hat. Auch hier wäre dies nicht nötig, wenn nicht diese sittlichen Grundzwecke im Erhabenen mit dem besonderen Nachdruck einzuführen wären, daß in ihrem Unterschiede eine Quelle des sittlichen Konfliktes liegt, was in unserer Entwicklung sofort hervortreten wird. Im Schönen ist eine ruhige Einheit des Triebs oder der Neigung mit einem sittlichen Lebensmotive gegeben; der sittliche Charakter kann außer dem Kampfe auch als harmonisches Bild die Wirkung der Anmut mit der Hoheit verbinden. Im Erhabenen aber hat er zu kämpfen, daher erscheint der Naturtrieb, auch wo er als Pathos sich positiv zu dem sittlichen Streben verhält, in der Form eines gewaltsam mit Fortgerissenen oder Unterworfenen; ist er aber auch unterworfen, so treibt er doch als befeuernde Gewalt das an sich berechtigte Pathos über das Maß, das ihm durch seine Einordnung in die Gesamtheit der sittlichen Zwecke vorgeschrieben ist, hinaus. Deswegen wurde hier der Naturtrieb als Basis der Unterschiede in der sittlichen Welt ausdrücklich hervorgehoben. Solche Unterschiede sind z. B. Liebe, Familie, Ehre, Staat, im Staat der Unterschied der Stände, wie er auf der Geburt ruht, der einzelnen Gewalten, wie diesem ebenfalls geistig umgebildete Naturtriebe, Rache, Herrschtrieb usw. zugrunde liegen, der Krieg, wie er auf Gegensatz der Volksabstammung ruht, usw.

2) Was vorher absolute Idee hieß (§ 10. 11), heißt jetzt absolutes Subjekt im Sinne der Entgegensetzung des freien geistigen Mittelpunkts gegen die objektiv bindende Gewalt der Naturnotwendigkeit, welche wir in die sittliche noch nicht aufgelöst haben. Im absoluten Subjekte nun sind die sittlichen Sphären in Einheit. An sich kollidiert der Staatszweck nicht mit dem Pietätsinteresse der Familie, auf der er ruht, usw. Der Unterschied dieser sittlichen Mächte heißt Gegensatz, wenn zwei oder mehrere derselben, zwischen denen an sich Übergangsformen stehen, unmittelbar aneinandergerückt sich verhalten wie ein logischer Gegensatz; z. B. Familie und Staat: dort das Einzelne und die Empfindung, hier das Allgemeine und der gedachte Zweck. Dieser

Gegensatz deutet allerdings schon den Übergang zu einem Konflikt an allein Gegensatz ist doch noch ein ruhiges Verhältnis, das sich auch der reinen Betrachtung darstellt, solange nicht die Beschränkung bestimmter Verhältnisse und einzelner Subjektivität den Keim des Widerspruchs im Gegensatze aufreizt.

§ 121

Die doppelte Form der Objektivität oder Notwendigkeit 1
(§ 119) soll sich zu Einem Ganzen vereinigen, und diese Vereinigung muß davon ausgehen, daß beide Formen einander voraussetzen, indem gerade die Wechselwirkung zwischen der bindenden Gewalt der einen und der frei übergreifenden der andern das sittliche Leben erzeugt; dies kann sich aber nur in einer Bewegung, einem Prozesse darstellen, welcher nun aufzuzeigen ist. Durch die 2
Auflösung der Notwendigkeit, die auf dem unmittelbaren Lebensgrunde beruht, und der sittlichen mit ihren besondern Sphären in eine Einheit fügt sich nun aber das Ganze einer Notwendigkeit zusammen, welches eine unendliche Verkettung darstellt nicht mehr in dem massenhaften Sinne, wie in § 118, sondern in dem Sinne einer von einem absoluten Gesetze beherrschten Ordnung. Diese Ordnung verwirklicht sich aber allerdings in dem Komplexe ihrer Masse auf unübersehliche Weise und ist daher zwar als Prinzip klar, aber in der Vollführung der unendlichen Bewegung, in der sie das Naturgesetz mit dem sittlichen verflicht und an der Reihe des Zufalls hinlaufend, über unendliche Räume und Zeiten fortgreifend Alles an Alles bindet, dem beschränkten Ausblicke des Einzelnen, obwohl sie sich in einer begrenzten Erscheinung ästhetisch darstellt, wobei jene Aufhebung des störenden Zufalls im allgemeinen Sinne (§ 53) bereits vorausgesetzt ist, notwendig verborgen, also dunkel.

1) Die Gebundenheit der Naturbasis und die sittliche Notwendigkeit geht zu einer großen Einheit zusammen, deren allgemeiner Grund

zunächst wohl zu erkennen ist. Erstens nämlich ist ja der Geist überhaupt wesentlich Negation der Natur, also nicht ohne sie, sondern an sie gebunden, mag nun diese Negation eine wirkliche Überwindung der Naturgrenzen, oder eine freie Anerkennung derselben sein, denn Negation ist in beiden Akten. Schon darum ist der Naturgrund zugleich mit dem sittlichen Leben heilig und ehrwürdig. Ich soll z. B. meine Eltern ehren nicht nur, weil sie mich erzogen haben, sondern weil in meiner Naturabstammung von ihnen der geheimnisvolle Schoß meiner Kräfte und Eigenheit liegt, worauf mein sittliches Wollen als seiner Basis ruht. Zweitens das auf diesem Grunde sich verwirklichende sittliche Leben stößt in unberechenbaren Zufällen wieder mit der Naturnotwendigkeit außer ihm zusammen; diese ist Reiz, Quelle, Stoff der Tätigkeit, unendliche Sollizitation, und auch darum ist sie mit jenem heilig. Der Wille kann und soll gegen sie kämpfen, aber ihre Gesetze nicht verachten, und es ist daher tragische Vermessenheit, wenn Xerxes den Hellespont geißelt. Allein die Verwirklichung der Einheit dieser zwei großen Gesetze kann sich nur in dem Prozesse einer Bewegung darstellen, worin ihre Kollision und die daraus erwachsende Schuld sich erzeugt und aufhebt.

2) Das Ganze der Notwendigkeit muß natürlich dem ästhetischen Gesetze gemäß als begrenzter Fall in einem Volke, einer Sphäre der Gesellschaft erscheinen. Der Ausschnitt des Ganzen repräsentiert das Ganze, die Völker, die Gattung und diese in ihrem Gesamtverhältnis zu allem Sein. Es bleibt bei dem, was in § 53 aufgestellt ist, daß der störende Zufall, der abgesehen vom Schönen sich nur im unendlichen Verlaufe aufhebt, im Schönen aufgehoben auf Einem Punkte erscheinen muß. Nun ist zwar die absolute Idee in jeder ästhetischen Erscheinung, also auch einer einfach schönen, der Hintergrund, auf den die Anschauung durch die dargestellte bestimmte Idee hindurchsieht; aber sie ist es im Tragischen auf andere Weise als im einfach Schönen. Das Einzelne verschwindet in sie, auf welche Weise wird sich weiter zeigen. Wenn daher eine unendliche Perspektive zum Wesen aller Schönheit gehört, so muß in *dieser* Form der Schönheit der ganze Nachdruck auf dieser Unendlichkeit als einem unabsehlichen Dunkel und Abgrund liegen, aus welchem alles kommt und der alles in sich zurückschlingt. Die Perspektive ist negativ, daher liegt der Akzent auf dem Dunkel. Das Prinzip dieser unabsehlichen Ordnung ist klar und hell, aber sie

vollführt sich in unendlich unberechenbarer Wechselverflechtung, und dies macht, daß die Grenzen verschwimmen, daß die Umrisse wie in einem Helldunkel verzittern, in welches unbestimmbar weit ein Licht hineindämmert. Wir haben auch hier die „grenzlose Grenze" von § 84. Das absolute Subjekt ist das alles Sein und alle Subjekte ebenso Setzende wie Aufhebende und kommt als solches im Tragischen ausdrücklich zur Darstellung. Im wirklichen Leben, sofern es nicht durch zufälliges Ausbleiben des störenden Zufalls, oder etwas anderes, das wir noch nicht kennen, zu einer reinen ästhetischen Erscheinung befreit ist, kollidieren zwei sittliche Mächte, z. B. Freiheit und Gesetz. Nun bleibt aber für eine Schuld, die auf Einer Seite begangen ist, die Strafe aus, es tritt nichts ein, es geschieht nichts, woraus das Gesetz einer höheren, abwägenden Gerechtigkeit hervorleuchtete; wir müssen uns damit vertrösten, daß es anderswo und ein andermal gerechter hergehen werde. Dies ist unästhetisches Dunkel, solches Dunkel ist abgewiesen durch § 53, von solchem ist also im Paragraphen nicht die Rede. Dagegen halte man ein Drama, das abwägende Gerechtigkeit in dem einzelnen, bestimmten Falle, den es vorführt, zur Erscheinung bringt. Hier ist Klarheit, allein ich sehe zugleich in ein Weltgesetz hinaus, das in unberechenbarer Weise eine alte Schuld bestraft, eine verborgene Tugend ans Licht führt, das in seinen Erfolgen deutlich, in seinen einzelnen Kombinationen und Zufallsverflechtungen dunkel waltet. Dort kommt das Walten gar nicht zur Erscheinung, nur innerlich glaube ich daran; hier ist das Walten gewiß, aber wie das Gesetz der höchsten Gerechtigkeit waltet, kann man nie vorherwissen, ein Abgrund angedeuteter Verschlingungen tut sich hinter dem klar Vorliegenden auf: dies ist das ästhetische Dunkel des Tragischen. Das Schöne hat diesen Abgrund überall, aber im einfach Schönen wird man nicht fortgerissen, in seine dunkeln Tiefen zu sehen. Es ist ein Unterschied wie zwischen dem aufgewühlten und dem ruhigen Meer.

§ 122

Um nun jene Bewegung zu begreifen, ist zuerst festzuhalten, daß die Erhabenheit des Subjekts nicht schlechtweg zugrunde gegangen, sondern ein aufgehobenes Moment ist. Als solches

tritt es wieder auf, so nämlich, daß das Verhältnis sich umgedreht hat. Vorher schien das erhabene Subjekt sich über sich selbst zu erweitern und blieb doch Subjekt. Jetzt ist die Erhabenheit auf diejenige Seite getreten, wohin das Subjekt sich erweitert, und dieses erscheint als eine Beschränkung, welche das höchst Erhabene sich selber gibt und wieder aufhebt. Das Subjekt tritt hervor auf diesem Hintergrunde, und dieser ist vor ihm da, es kommt aus ihm. Seine Erhabenheit ist daher zwar die seinige, der Hintergrund ist in ihm selbst, es ist frei, aber ebensosehr geht der Hintergrund unendlich über es hinaus, es hat seine Erhabenheit von ihm empfangen und so auch sein Pathos, welches Wort jetzt in objektiver Bedeutung (vgl. § 110) gilt. Dieser Widerspruch ruht zunächst unentfaltet, das Subjekt ist sich mit allem Eigentum seiner Erhabenheit dem Hintergrunde schuldig. Dies ist noch unwirkliche Schuld, Urschuld.

Das absolute Ganze, das jetzt zum Subjekte der Erhabenheit wird und das vorher allein erhabene Subjekt aus seinem Schoße entsendet, um es in ihn zurückzunehmen, heißt hier Hintergrund, um anzuzeigen, daß das Negative in diesem Verhältnis noch verhüllt und schlummernd nur wie ein Element, eine allgemeine Atmosphäre, worin der subjektive Wille scheinbar ganz frei sich ergehen kann, diesen umgibt. Dieser Hintergrund ist aber zuerst da. Was darunter verstanden ist, kann am Beispiel der Tragödie klargemacht werden, welche in der Exposition bereits den ganzen Boden, auf dem der Held auftritt, als einen vom Keime der unendlichen, übermächtigen Verwicklung schwangeren hinstellt. Der Zuschauer weiß, daß der Held auf unterhöhltem Grunde wandelt; dieser selbst freut sich noch der Freiheit als seines Eigentums. Er ist aber bereits schuldig, zunächst nur in dem Sinne der Verpflichtung. Er wird und soll es zu fühlen bekommen, daß seine Größe aus dem Ganzen geliehen ist. Mag er auch bereit sein, es anzuerkennen; es kann nicht fehlen, daß er es auch tatsächlich erfahren muß. Dies nennen wir die noch unwirkliche Urschuld. — Der Begriff des Pathos hat jetzt objektive Bedeutung wie bei Hegel.

§ 123

Das Subjekt ist tätig, es handelt. Indem es handelt, ob- 1
jektiviert es seine Freiheit und greift dadurch in den Komplex
der allgemeinen Objektivität oder Notwendigkeit hinein. Die
Handlung ist aber unvermeidlich mit der Einzelheit behaftet,
welche den subjektiven Willen begrenzt; sie trennt daher das Zu-
sammengehörige und verletzt die absolute Einheit der objektiven
Verkettung. Getrennt wird entweder die erste Form der Not-
wendigkeit von der zweiten (§ 119), so daß nach dem Gesetze der
einen gehandelt und die andere verletzt wird, oder eine sittliche
Sphäre von der andern (§ 120) mit derselben Folge, wodurch
ihr Gegensatz Widerspruch wird. Allein beide Fälle kommen auf
dasselbe hinaus, denn eben jetzt erweist sich die § 121, 1 behaup-
tete Einheit beider Hauptformen dadurch, daß es nirgends eine
Stelle gibt, wo nicht der dunkle Lebensgrund in einen sittlichen
Zusammenhang aufgenommen wäre, wodurch er zur Pflicht wird,
welche mit andern Pflichten im Einklang sein soll. Die verletzende
Trennung nun ist *wirkliche Schuld*. Die Schuld ist ein Werk
der Freiheit, aber der Freiheit, welche nicht anders handeln kann,
weil sie nur die Freiheit des einzelnen Subjektes ist. Sie ist da-
her nichts Anderes als Verwirklichung der Urschuld und in diesem
Sinne ebensosehr Unschuld. Nur um so mehr aber leuchtet ein, 2
daß das Subjekt, indem es in seinem Handeln seine Größe ent-
wickelt, ebendadurch seine gegen das Ganze verschwindende un-
endliche Kleinheit entfaltet, und diese widersprechende Bewegung
kann eine *ironische* genannt werden.

1) Die eigentliche Schuld liegt also in dem Wesen der Vereinzelung, oder darin, daß von den Elementen, welche der große Komplex der Notwendigkeit in sich zusammengreift, das Eine oder das Andere *herausgesetzt*, isoliert wird. Diese Elemente sind zunächst die Notwendigkeit des bindenden Lebensgrundes und die sittliche. Die erstere

wird verletzt, wenn ich in Verfolgung eines sittlichen Zweckes z. B. die Tierwelt mißhandle, die Familie nicht ehre, die zweite im umgekehrten Falle. Die Elemente des sittlichen Ganzen sind ferner die einzelnen Sphären in der zweiten, der sittlichen Form der Notwendigkeit. Die Vereinzelung liegt hier teils darin, daß das Subjekt nur Ein Lebenspathos in sich aufnehmen kann, daß es also handelnd andere, in der Harmonie des Ganzen ebenfalls Berechtigte verletzt, teils darin, daß es auch abgesehen von dieser Einseitigkeit des Pathos den Umfang, den dieses innerhalb seiner selbst hat, nicht auf einmal, durch Eine Handlung, ja nicht einmal durch die Reihe von Handlungen, die ein Menschenleben umspannen kann, zu verwirklichen vermag, indem selbst die edelste einzelne Handlung durch die Beimischung dessen, was im Subjekte vom sittlichen Willen immer undurchdrungen zurückbleibt, ihre reine Absicht trübt. Allein beide Arten von Verletzung, die der einen Hauptform der Notwendigkeit durch einseitige Verfolgung der andern, sowie die der einen Sphäre der sittlichen Notwendigkeit durch die vereinzelnde Vollführung der andern, kommen ganz auf dasselbe hinaus. Auf der einen Seite nämlich ist nichts im Naturgrund, was nicht sittliche Bedeutung hätte, denn die ganze Welt der sittlichen Notwendigkeit ruht auf Naturgesetzen, welche in ihrer Umbildung zugleich als heilig anerkannt sind. Um kein allzubequemes Beispiel zu wählen, um also z. B. nicht an die Pflicht der Pietät und den mütterlichen Busen zu erinnern, den Klytämnestra dem Orestes entgegenhält, erinnern wir nur an die Prinzessin im Märchen, die alle Frösche töten läßt. Sie folgt dem Gesetze der Abneigung, das in Temperament usw. wurzelt, was vernünftig ausgebildet auch sein Recht hat, und sie verletzt das Naturgesetz, das Frösche hervorbringt wie Menschen mit diesen oder jenen Abneigungen. Auf der andern Seite gibt es, was ebenhiemit bereits ausgesprochen ist, kein sittliches Gesetz, das nicht seine dunkle Wurzel in der Natur hätte. Sooft ich nun ein solches verletze, so verletze ich den heiligen Schoß der Natur, indem ich einem der Zweige, die er ins Licht treibt, vor dem andern Vorrecht gebe. Ich tue dies aber, weil ich selbst mit Natur behaftet bin, ich gebe also meinem Naturgrund einseitig recht gegen denselben Naturgrund, der jetzt für einen andern seiner zur Pflicht erhobenen Triebe Recht verlangt. Man sieht deutlich, wie sich nun die § 121, 1 ausgesprochene Einheit beider Hauptformen der Notwendigkeit bereits auf konkrete

Weise offenbart. Ich kann aber dieser Verletzung nicht entgehen, denn da ich den Naturgrund zu individueller Form gebildet selbst in mir trage, so bringe ich eine Seite desselben immer zu meiner Handlung mit und verletze die andere, auch berechtigte. Die tragische Handlung muß daher immer so beschaffen sein, daß man sieht: der Held hat gefehlt, und er konnte doch nicht anders handeln. Romeo z. B. fehlt, indem er bei der ersten Nachricht von Juliens Tod sogleich an Selbstmord denkt, sich nicht in Verona erst unterrichtet; allein hätte er die dazu nötige Ruhe, so wäre er nicht Romeo, nicht diese Feuernatur, welche der Dichter zum Repräsentanten der glühenden Jugendliebe brauchte, die Tragödie wäre aufgehoben (vgl. Tiecks Dramaturg. Bl. Bd. 1, S. 259 ff.). Othello läßt sich von Jago täuschen, er stellt nirgends eine ruhige Untersuchung an; hätte er aber die nötige Kälte dazu, so wäre er nicht der aus anfangs gefaßter Manneskraft hervorbrechende Vulkan, den die Tragödie fordert. Goethe sagt: „Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat niemand Gewissen als der Betrachtende.“ Dieses Wort ist wahr, wird aber darum keine Natur, die zum Handeln bestimmt ist, von der Handlung abhalten. Diese Gewissenlosigkeit soll und muß sein. Der Held erschrickt daher vor der Schuld nicht: „man könnte ihm nichts Schlimmeres nachsagen, als daß er unschuldig gehandelt habe. Es ist die Ehre großer Charaktere, schuldig zu sein“ (Hegel, Ästh. Bd. 3, S. 553). Da nun die ganze geschilderte Einseitigkeit und Vereinzelung der Handlung, worin die Schuld liegt, ihren letzten Grund in der Einzelheit des Subjekts und der ganzen damit gegebenen Bestimmtheit seines Temperaments usw. hat, so ist also die Schuld nur unvermeidliche Verwirklichung der Urschuld und daher zugleich Unschuld. „Die tragischen Heroen sind ebenso schuldig als unschuldig, — sie handeln aus diesem Charakter, diesem Pathos, weil sie gerade dieser Charakter, dieses Pathos sind“ (Hegel a. a. O. S. 552). Es wird auch darum dem Tragischen alle universale Bedeutung, aller Geist genommen, wenn man mit Schiller (Über die trag. Kunst) behauptet, unser Anteil werde geschwächt, wenn der Unglückliche aus eigener Schuld sich ins Verderben stürze; unserer Teilnahme an dem unglücklichen Lear schade es nicht wenig, daß dieser kindische Alte seine Krone so leichtsinnig hingegeben habe usw. Das Unglück müsse durch den Zwang der äußern Umstände herbeigeführt werden, dann sei das Mitleid reiner und werde durch keine Vorstellung

moralischer Zweckwidrigkeit geschwächt. Gegen diese ganze, von W. Schlegel adoptierte Ansicht sagt Solger einfach und treffend, daß nach der tragischen Ansicht vielmehr gerade in unserer Stärke unsere Schwäche bestehe (Kritik von W. Schlegels Vorles. über Gesch. d. dramat. Kunst und Lit. Nachgel. Werke Bd. 2, S. 517).

2) Ebenhiemit ist bereits das Ironische in der tragischen Bewegung ausgesprochen. Der Sinn, in welchem Solger den Begriff der Ironie auf das Tragische anwendet, wird aufgenommen werden, wenn erst das Ganze dieser Bewegung entwickelt sein wird, wovon jetzt erst ein Moment hervorgetreten ist. Aber auch dies Moment kann allerdings bereits ironisch genannt werden. Ich rede ironisch, wenn ich scheinbar lobe, um vielmehr zu tadeln. Indem ich Zug für Zug von rühmlichen Eigenschaften an einem Gegenstande hervorhebe, die dieser vielmehr nicht hat, so wird mit jedem Schritte das Gegenteil klarer. Die sich selbst widersprechende Bewegung, die in dieser Redeform subjektiv vorgenommen wird, liegt objektiv in der Entfaltung des tragischen Subjekts, das weiter und weiter sich auszubreiten scheint, aber in demselben Grade sich verengert, in der Vereinzelung seiner Handlung schuldig wird und so gegen das absolute Ganze verschwindet.

§ 124

1 Die Verletzung gibt sich dem Subjekte selbst zu erfahren,
indem sie den Hintergrund aufregt, daß er sich als absolutes Gan-
zes in Bewegung setzt, wodurch die vereinzelnde, einen Bruchteil
des Ganzen heraussetzende Handlung in eine unabsehliche Folgen-
kette hineingezogen wird, so daß das Subjekt nicht mehr die
seine darin erkennt, während es doch trotz der Einsicht in diese
Entreißung des Gewollten sie als die seinige fortbehaupten und
2 dafür einstehen muß. Diese Folgen sind aber in ihrer objektiven
Reihe wesentlich zugleich Gegenschlag des verletzten Ganzen gegen
den Verletzenden: eine Saat des Übels, die ihm Leiden trägt.
Das Leiden aber, wie wenig oder viel dessen sein mag, ist un-
endlich und steht daher in einem Mißverhältnisse zur wirklichen
Schuld, aber nicht zur Urschuld, denn wie jene aus dieser fließt,

so reizt sie auch im Komplexe des Ganzen das unendliche, durch die Gesamtschuld aller Einzelnen, in welcher die einzelne wirkliche Schuld nicht mehr zu unterscheiden ist, angehäufte Übel gegen den Täter auf. Auch diese Bewegung, in welcher das Subjekt ein Gut zu schaffen strebt und ein Übel schafft, ist ironisch zu nennen. Diese Ironie verstärkt sich, wenn der Bedrohte das Übel voraussieht und gerade durch die Mittel, durch die er es zu vermeiden strebt, hineinstürzt.

1) „Ein anderes Antlitz, eh' sie geschehen, ein anderes zeigt die vollbrachte Tat" —: nicht nur dem Brudermörder, sondern auch dem, der Großes und Gutes durch energische Tat vollbringen will. Sie weckt ein unendliches Echo, hallt unabsehlich weiter, der Gegenschlag des getrennten Ganzen erfolgt. Der Held muß für sie einstehen, er hat den Zweck gewollt, er muß Alles auf sich nehmen, was sich daran hängt, und er weigert sich nicht, denn er selbst ist ganz und ungebrochen, eine feste Gestalt der Freiheit. Selbst Buttler sagt: „Ich wußte immer, was ich tat, und so erschreckt und überrascht mich kein Erfolg."

2) Das Maß des Leidens, das der aufgereizte objektive Komplex in seiner Reaktion über das Subjekt verhängt, ist hier in seinem äußeren Umfang unbestimmt gelassen, es ist aber in seiner inneren Wirkung immer unendlich, denn es ist ein geistiger Schmerz über die Verkehrung des sittlichen Zweckes, der dem Subjekt ein absoluter war. Lear z. B. irrt ohne Obdach im Gewitter, aber dies wäre noch geringes Leiden, die Tiefe seines Schmerzes ist, daß gerade die Liebe, auf die er Alles setzte, ihn so ungeheuer täuschte. Allerdings ist aber auch gewöhnlich das äußere Maß, wie eben in derselben Tragödie die Mißhandlung des Greises, ein unverhältnismäßiges. Lear sagt: „Ich bin ein Mann, an dem man mehr gesündigt, als er sündigte." Dies Mißverhältnis scheint ungerecht, aber die Schuld ist nur Verwirklichung der Urschuld, daher so allgemein als diese, und wie die allgemeine Urschuld auf allen Punkten immer und ununterscheidbar auch in wirkliche Schuld übergeht, so ist auch jederzeit eine Totalsumme des Übels aufgehäuft, welche hervorbricht, wo eine wirkliche Schuld sie aufstört. Lears Töchter sind verdorben, wie Glosters Sohn;

man erkennt einen morschen Staat im Zustande der bösen Wildheit. In dieses alte Übel greift Lear hinein, seine Schuld ist nur ein Wahn, aber selbst schon ein Teil und Ausfluß der Verderbnis in einer Umgebung, wo schöne Worte für Wahrheit wiegen, und so zieht er sich das ganze Gewebe der Schwärze, das er an einem Faden ergriffen, über das Haupt. Indem so der tragische Held durch das Ganze leidet, wird er ein Zeichen, aufgesteckt, daß man das Menschenschicksal daran sehe, ein Typus, ein Symbol dessen, wie es ums Geschlecht steht. Er ist von den Göttern geheiligt, wie Ödipus. Alle natürlichen Völker haben eine heilige Scheue vor dem, den der Gott gezeichnet. — Übrigens liegt in diesem Übergang der Schuld ins Leiden die andere Seite der schon im vorhergehenden Paragraphen als ironisch bezeichneten Bewegung. Das tragische Subjekt will seinen Zweck zugleich als Genuß, d. h. als Gut; nicht als individuellen und sinnlichen, sondern als geistigen und allgemeinen Genuß, denn sein eigenes Glück will es gerne opfern; das Glück, das aus dem Guten fließt, soll auch sein Glück sein. Es trennt nicht, es will, daß das Gute herrsche, es hält seinen Zweck für gut, und so will es in seiner Durchführung mitherrschen. Aber der Dank ist Verfolgung, eigenes Leiden und das Leiden der Menschheit, in welcher das Entgegengesetzte von dem herrscht, was für gut erkannt ist, dazu. In dieser ironischen Bewegung tritt häufig das Moment der Plötzlichkeit (vgl. § 86) in seiner eigentlichen Bedeutung ein. Man sieht es kommen, aber das Subjekt steigt auf die Spitze seines Glücks, seines Selbstgenusses, um dann plötzlich zu stürzen. So erscheint Siegfried nie glänzender und heiterer, als auf der Jagd vor seinem Tode, Geßler fällt auf der Höhe seines Übermuts, Wallenstein spricht Worte des glücklichsten Selbstvertrauens zu Gordon in Eger, wo er fallen soll. Doch kann das Unglück auch schrittweise hereinbrechen, wie bei Lear. Wie der erstere Fall besonders in der Tragödie wirkt, gehört in die Kunstlehre vom Drama. Diesen Teil der ironischen Bewegung nennt Aristoteles die Peripetie (Poet. 11); Peripetie ist nicht Glückswechsel überhaupt, sondern ein ironisches Umschlagen des Glücks in das Gegenteil des Erwarteten und Erstrebten. Die Ironie der Umdrehung erstrebten Glücks in Unglück verdoppelt sich, wenn die Sache sich so verhält, daß neben dem Streben nach Größe und Glück die Anstalten hergehen, ein gedrohtes Unglück zu vermeiden,

und gerade diese Anstalten das Gegenteil ihres Zwecks bewirken. Dieser Fall ist weniger rein bei Ödipus, weil hier das gedrohte Übel ohne allen Zusammenhang mit einer früheren eigenen Schuld irrationell geweissagt ist, wovon bei der Darstellung des klassischen Ideals die Rede sein muß. Hingegen Ludwig XVI. stürzt gerade durch die Ahnung und versuchte Abwehr eines Unglücks, die jedoch selbst geahnte Schuld ist, ins Unglück. Ihn verfolgt von Anfang der Revolution die Besorgnis, er möchte wie Karl I. von England durch die Anklage, daß er das Blut seines Volks vergossen, untergehen. Nun ist aber diese Ahnung selbst eine Schuld: sie ist schon Gefühl seiner Schwäche; er weiß, daß er nicht den Mut hat, das Blut einiger Elenden zur rechten Zeit zu vergießen, er vergießt dadurch wirklich das Blut unzähliger Getreuer. Er ahnt, daß das Gefürchtete durch seine Passivität zur Unzeit geschehen wird. Er ahnt richtig, und mit der Ahnung, welche das Gefürchtete stets zu vermeiden sucht, wächst seine Schuld. Endlich ohne seinen Befehl fließt Volksblut bei der Erstürmung der Tuilerien, während er eine halbe Stunde vorher durch den Entschluß, es zu vergießen, sich gerettet hätte, und das lang Befürchtete steht vor ihm.

§ 125

Das Leiden kann, obwohl innerlich unendlich, äußerlich ein Ende nehmen und dem Subjekt Raum lassen, sein Werk zu vollenden. Allein schon in diesem Falle tritt der Inhalt von § 112 wieder in Geltung. In § 112 wurde, noch innerhalb der Sphäre des subjektiv Erhabenen, die Ausdauer im Leiden aus der Anerkennung der Quelle des Leidens als einer guten erklärt. Nun aber ist diese Quelle nicht nur als gut überhaupt, sondern als das absolut Gute des im großen Ganzen sich durchführenden Zwecks objektiv begriffen. Indem nun das Subjekt sein Leiden in diesem Zusammenhange und ebendaher als Folge seiner Schuld erkennt, so reinigt es sich und sein Werk und führt dieses nun in dem Bewußtsein durch, ein Werkzeug des absoluten Ganzen zu sein.

Wir werden alsbald auf diese Form zurückkommen, wo das unbestimmte „kann“ einem schärferen Begriffe weichen wird. Als Beispiel mag man sich große Akte der Völkerbefreiung und die Helden an der Spitze derselben vorstellen, wie die Perserkriege und die deutschen Befreiungskriege. In den letzteren besonders wurden die großen Opfer als Buße für eine langgehäufte Schuld der Willenlosigkeit der Nation gefühlt, in beiden wurde der Sieg als ein Schicksalsgesetz erkannt: dort wußten sich die Griechen als Vormauer gegen den Einbruch orientalischer Barbarei, hier die Deutschen als berufen, deutsches Wesen und Charakter in der Geschichte aufrechtzuhalten.

§ 126

1 Das Leiden kann aber auch bis zu dem Untergange des Sub-
jekts und seines Werks sich fortsetzen, und nun ist der Hintergrund
(§ 122) ganz zum Vordergrunde geworden. Allein das Werk
ist hiemit nicht schlechtweg aufgehoben, die objektive Folgenreihe
überdauert das Subjekt und muß sich dem wahren Begriffe des
Ganzen als einer sittlichen Einheit gemäß in diesem Fortgange
von der durch das Subjekt ihm gegebenen Vereinzelung reinigen.
2 Eignet sich nunmehr auch das Subjekt im Untergange das Be-
wußtsein dieser reinigenden Fortdauer und der Gerechtigkeit seines
Leidens an, so ist ebenhiemit volle Versöhnung eingetreten, und
das Subjekt selbst ist in diese Verewigung als sich überlebende
verklärte Gestalt aufgenommen: sonst würde sich das Ganze, das
3 doch nur durch Subjekte wirkt, selbst aufheben. Dieser Schluß
ist nicht mehr, wie Solger meint, Ironie zu nennen, denn das
absolute Subjekt wirkt in der Negation durchaus positiv.

1) Die Idee wirkt über das Subjekt und die Form, die es ihr gegeben, hinaus, und in diesem Fortwirken reinigt sie sich von der Vereinzelung dieser Form. Eine berechtigte Revolution kann mit ihren Helden scheitern, aber sie überlebt ihren Untergang, sie wirkt unsichtbar fort und bricht wieder hervor. So ist die französische Revolution in Entstellung untergegangen, aber sie ist nicht zu Ende. In einem

ästhetischen Ganzen muß eben dies Überleben des empirischen Endes zur Anschauung kommen, der künftige reinere Sieg zur deutlichen Aussicht werden. Gerade die Fixierung durch den ersten Sieg ist häufig das größte Übel, das einem idealen Unternehmen zustoßen kann. Die Deutschkatholiken werden zu einer beschränkten Sekte herabsinken, sobald sie sich vom Staate verführen lassen, sich zu einer schiefen Einheit des dogmatischen Bekenntnisses zusammenzufassen und als Kirche zu konstituieren. Sie sollen als flüssiges Ferment fortgären und endlich beweisen, daß eine Kirche ein reiner Widerspruch ist.

2) Es ist bedingt ausgedrückt: „Eignet sich" usw., um einer Form des Tragischen Raum zu lassen, wo der böse Wille mit seinem Werk untergeht, ohne seine Schuld anders als mit Murren anzuerkennen. Die Schuld ist bis hieher zwar immer nur als eine Trübung, Verletzung, Vereinzelung bezeichnet, wodurch die völlige Verkehrung, das Böse, ausgeschlossen scheint. Um jedoch diesem Raum zu lassen — denn es muß als eine besondere Weise der tragischen Schuld allerdings aufs neue hervortreten —, erinnere man sich zunächst nur, daß auch der tragische Bösewicht ein geschichtliches Recht, freilich in anderem Sinne, als in welchem er es in Anspruch nimmt, haben muß. Die vorliegende allgemeine Betrachtung des Tragischen verweilt aber, um das Wesentliche, die Versöhnung, an dem bedeutendsten Falle, nämlich dem Untergange des Guten, nachzuweisen, bei dem Untergange des sittlich strebenden Subjekts. Dieses nun sieht, unterliegend, nicht nur die siegreiche Fortdauer seines Werks voraus, sondern es wird auch im Tode zu einer verklärten Gestalt, welche verewigt über ihrem Grabe schwebt. Sie ist als unvergeßliches Bild aufgenommen in das Leben der Idee, und es tritt die Schlußempfindung ein, daß diese als absolutes Subjekt selbst ewig doch nur durch einzelne Subjekte wirkt und daher das von seiner Endlichkeit gereinigte Subjekt in dem Ahnensaal ihrer unsterblichen Monumente aufstellt.

3) Solger hat die ganze Bewegung des Tragischen nur in den allgemeinsten Zügen dargestellt, und da nun, sobald man das Ganze vor Augen hat, das Resultat des negativen Prozesses als ein positives zu begreifen ist, so hat er allerdings unrecht getan, dieses Ganze durch Ironie zu bezeichnen. Dies hat seinen letzten Grund in einem tieferen Mangel seines Philosophierens. Solger setzt nämlich den Begriff des Tragischen darein, daß nicht bloß die äußere Erscheinung,

sondern die Idee, das Schöne selbst untergehe, weil sie nämlich in die Widersprüche und Gegensätze des Lebens herabgezogen war. Gerade das Höchste und Edelste in uns müsse untergehen, weil die Idee nicht existieren könne, ohne Gegensatz zu sein; ebender Moment der Vernichtung nun sei die Offenbarung der göttlichen Idee (Vorles. S. 94 bis 98, vgl. Erwin Teil 1, S. 256 ff.). Die Ironie nun ist ihm zunächst subjektiv eine Kraft und Stimmung des künstlerischen Geistes. Sie ist „die Verfassung des Gemüts, worin wir erkennen, daß unsere Wirklichkeit nicht sein würde, wenn sie nicht Offenbarung der Idee wäre, daß aber ebendarum mit dieser Wirklichkeit auch die Idee etwas Nichtiges wird und untergeht" (Vorles. S. 241. 242). Sie soll nun freilich mit der andern Seite des künstlerischen Geistes, die das Positive in der reinen Tätigkeit der Idee wahrnimmt, mit der Begeisterung identisch sein; allein die tätige Gegenwart der Idee soll vielmehr eben nicht bloß die Aufhebung des Wirklichen, sondern die Aufhebung ihrer selbst in der Wirklichkeit, d. h. der Erscheinung sein, die zwar von ihr erfüllt ist, aber sie zugleich in die Gegensätze des Wirklichen hineinzieht; also bleibt alles in der Negativität aufgefaßt. Dies wird nun auf das Tragische übergetragen und jener Untergang der Idee samt der Erscheinung auch objektiv (dies ist gleichgültig, denn Solger hat sogleich die Kunst im Auge) Ironie genannt. Der große Mangel nun ist der, daß Solger nirgends dartut, wie die Idee ihren Untergang auch in dieser Gegenwart des Daseins überlebt, wie zwar diese ihre getrübte Form, das heißt freilich nicht bloß dieses sie wollende Subjekt, sondern mit ihm der Zweck selbst als einseitiger und getrübter, untergeht, wie sie aber dennoch mitten in diesem widerspruchsvollen Leben, sich ewig von Trübung reinigend, als Zweck in Subjekten fortwirkt. Solger sagt z. B. (Vorles. S. 95): „Indem das Schöne untergeht, ist es ebendadurch und in diesem Momente reine göttliche Idee, die sich offenbart, so wie das Zeitliche geopfert wird." Soll der Moment bloß der Moment sein, worin die Idee erkannt wird als hinausgehend über die Vereinzelung und sich durch immer neues Eingehen in dieselbe reinigend, so ist dagegen nichts einzuwenden; allein Solger will sagen, daß die Idee in diesem Momente als ein Ganzes, eben in seiner Reinheit Transzendentes sogleich völlig sich offenbare. Dies ist ein Rest von platonischem Idealismus. Ist die Idee ein fertiges, jenseitiges Ganzes, so ist ihre Offenbarung im

Diesseits wesentlich negativ: man sieht auf sie hindurch, wo die Gegenwart durchlöchert wird durch Vernichtung. Solger hält die Negativität, die nur ein Moment ist, für die ganze Bewegung (vgl. Hegel, Ästh. Teil 1, S. 90). Tilgt man diesen Mangel und legt man das Tragische gründlicher auseinander, so sind nur die beiden Momente in § 123 und 124 ironisch zu nennen, der Schluß aber nicht mehr. Hier tritt die Position aus der Negation hervor.

§ 127

Diese ganze Bewegung heißt das Schicksal oder das Tragische. Alle bisherigen Formen des Erhabenen gehen, indem jede derselben über sich hinauswies, in sie als ihre Einheit ein; diese höchste Form erweist sich nun als diejenige, welche jene als die ihrigen sich vorausschickte. Sie selbst aber kann sich in keine höhere verlieren, und das Hinausgehen über sich selbst, worin das Wesen der erhabenen Erscheinung liegt, besteht hier darin, daß dieses absolut Erhabene zuerst den ganzen Boden der auftretenden Erscheinungen als verborgene Macht einnimmt, hierauf den Schein erzeugt, als wären diese das Subjekt der Erhabenheit, aber dann als hervortretende Macht sie in sich auflöst. Es wird aus dem Verschwinden in ein Anderes Ernst, aber dies Andere offenbart sich vielmehr als das Eine, das Allem, was in den früheren Formen in Anderes zu verschwinden nur schien, wirklich zugrunde liegt, sich in ihnen setzt und dieses Setzen als Beschränkung ebensosehr wieder aufhebt. Es ist ein analytischer Gang, durch dessen Endergebnis das Letzte als das Erste gesetzt wird.

Wenn die nun in ihrem allgemeinen Wesen dargestellte Form des Erhabenen jetzt ausdrücklich das Schicksal oder das Tragische genannt wird, so wende man nicht ein, dies sei eine Form, welche erst in die Lehre von der Kunst oder gar nur von der dramatischen Poesie gehöre. Sie tritt in der letzteren nur in der durchsichtigsten und schärfsten Gestalt hervor, aber ebenso in der lyrischen Poesie als Empfindung über einen solchen Vorgang und das allgemeine, darin sich

spiegelnde Menschenlos, in der epischen als erzählte Begebenheit. Die anderen Künste aber sind sämtlich, nur freilich jede in ihrer Weise, dieser Form des Schönen mächtig. Die Musik bringt sie zum Ausdruck wie die lyrische Poesie, voller und objektiver in der Oper; die Malerei stellt sie in Historie und Genre dar, die Plastik kennt ihre Niobe, und auch die Grundempfindung religiöser Baukunst kann man tragisch nennen. Das Tragische tritt aber auch überall, wo Schönheit außer der Kunst angeschaut wird, als allgemeine Macht hervor. Es ist also ein Moment, das sich wesentlich durch das ganze Schöne hindurchzieht und daher durchaus notwendig in der Metaphysik des Schönen zu entwickeln ist. Weiße ist anders verfahren, er hat das Tragische erst in die Lehre vom Drama aufgenommen. Es läßt sich aber in dem Begriffe des Tragischen, den er hier (Ästh. Teil 2, § 68) aufstellt, kein Grund für diese Stellung finden, vielmehr gerade diesem gemäß hätte er es in die allgemeine Begrifflehre des Schönen aufnehmen müssen. Er greift nämlich auf, was Solger unbestimmt neben anderen Wendungen vorbringt: im Tragischen gehe das Schöne zugrunde, und bildet sich nun die Theorie, das Tragische stelle den Untergang dar, welchen das Schöne unaufhörlich in der geschichtlichen Wirklichkeit erleide. Das Drama bringt nach dieser Ansicht nicht das Weltschicksal, sondern das Schicksal des Schönen selbst, der Kunst selbst zur Anschauung. Das Schöne sammelt den Inhalt aller Wirklichkeit in einem besonderen Gebilde, das nun als selbständige Substanz losgetrennt von der allemeinen sich befestigen will, aber vielmehr von dieser, der Wirklichkeit der Natur und der Weltgeschichte, verschlungen wird. Um über diese Negativität des allgemeinen Lebens zu trösten, weist der Verfasser auf ein Positives hin, welches über dieser ganzen Sphäre liegen soll. Ebendarum aber gehört ja das Tragische in die Lehre Weißes vom Erhabenen, und zwar an die Stelle, wo von dem Erhabenen behauptet wird, daß es an einer Grenze des Schönen liege, wo dieses über sich hinaus in die Sphäre des Guten und Göttlichen weise. Allein es handelt sich hier nicht darum, mit Weiße über den Ort zu streiten, wo das Tragische stehen soll, auch nicht zu beweisen, daß das keine Wissenschaft heißen kann, was an allen Ecken und Enden sich in eine andere Sphäre zu verflüchtigen behauptet, und daß in diesem besonderen Punkte die Versöhnung mit der herben Negation des Tragischen genau nur im Fortgang zum

Komischen liegt; vielmehr es fragt sich, ob sein Begriff richtig sei. Nach diesem Begriff müßte nun der untergehende Held in der Tragödie eine schöne Erscheinung, und die Macht, in die er versinkt, müßte die Wirklichkeit sein, wie sie ohne die Kunst als bittere Realität sich ausbreitet. Allein in der Tragödie muß ja alles das, was den Helden bekämpft und aufreibt, ebenfalls künstlerisch schön sein, der Tragiker muß ja selbst den Bösewicht, noch vielmehr aber den Guten, durch den der Gute untergeht, samt allem Umgebenden ebensogut wie diesen schön darstellen. Man kann nichts Schieferes sagen als (S. 322): die Kunst sehe im Tragischen das notwendige Schicksal ihrer selbst und aller Schönheit unter dem Bilde des in jeder einzelnen menschlichen Begebenheit sich wiederholenden Weltschicksals. Alles, was man der Romantik von Schöngeisterei der Selbstbeschauung vorgeworfen hat, ist in diesem Satze sublimiert, nach welchem die Kunst in jeder Form des Schönen nur sich selbst beäugeln müßte; so wäre dann das Komische z. B. der Spiegel, worin die Kunst sich über ihre Existenz erfreut usw. Nein: im Tragischen geht das Einseitige am Guten zugrunde, und dies Schauspiel samt allem, was dazu gehört, dem Untergehenden, seinen Feinden, der umgebenden Natur usw. ist eine Form der auf die Bedingungen, die unser erster Abschnitt auseinandergesetzt hat, begründeten Schönheit. Wenn nun Hegel die Dialektik der sittlichen Idee als Inhalt des Tragischen ausspricht, so wiederholt Weiße (S. 326 Anm.) den alten Vorwurf der Stoffartigkeit: es werde unaufhörlich der bloß basische Inhalt der Kunstdarstellung mit dem Zwecke und den höchsten Interessen dieser Darstellung verwechselt. Es fehlt aber bei Hegel nirgends die Einsicht, daß jener Inhalt bloß Inhalt ist und zum Ästhetischen nur dadurch wird, daß er in reiner Durchsichtigkeit der Form erscheint; Weiße dagegen wird, nachdem er zuerst freilich nicht stoffartig verfuhr, wohl aber stofflos das Schöne als einen Narziß ins Leere setzte, in einem ganz andern und schlimmen Sinn stoffartig, wenn er die Versöhnung mit der Bitterkeit der Tragödie nicht im Schönen, sondern außer dem Schönen sucht. Für ein so eitles Schöne muß die derbe Substantialität der Dogmatik entschädigen, und Weiße baut eine Wissenschaft, die an allen Punkten wie ein launisches Rennpferd aus der Bahn bricht und über den Zaun setzt, so wie ja überhaupt nach ihm die höchste Aufgabe der Philosophie ist, sich selbst aufzuheben, um bei dem Gott der Theologen anzukommen.

Der weitere Inhalt des Paragraphen bedarf keiner Erläuterung, enthält aber einen sehr wichtigen und wesentlichen Begriff. In allem Erhabenen zeigte sich ein Hinausgehen über sich selbst, und so kamen wir progressive zum Tragischen. Dieses als höchste Form kann nicht über sich hinausgehen. Die Bewegung des Hinausgehens ist aber hier darin vorhanden, daß es die aufgelösten Formen als scheinbar selbständige auftreten läßt und sie dann in sich auflöst. Es stellt also eine Progression durch eine Regression dar. Dies verhält sich so in einem bestimmten tragischen Ganzen, aber ebendies liegt in unserer ganzen Entwicklung des Erhabenen vor. Das Tragische ist das Letzte, aber es ist auch das Erste, denn es ist in allem Erhabenen das Erhabene. So findet die analytische Methode das Allgemeine durch Zerlegung des Einzelnen. Sie geht von diesem als dem ersten aus, aber wenn sie das Allgemeine gefunden, dreht sich das Verhältnis um: dieses erscheint als Grund des Einzelnen.

§ 128

1 In § 125 und 126 ist der Dualismus, der durch alles Erhabene geht, bereits auch als Gesetz des Tragischen hervorgetreten. Die in § 125 aufgestellte Form ist die positive. Dem erhabenen Subjekte ist unter der Bedingung, daß es seine Erhabenheit als Ausfluß der absoluten und ebendaher die vorübergehenden Leiden, denen es sich nicht entziehen kann, als Rückwirkung seiner Schuld ausdrücklich anerkenne, vergönnt, die gute Sache siegreich durchzusetzen und mit ihr das eigene Glück zu
2 retten. Die Negation ist demnach auch hier in der Position enthalten, allein diese Form ist dennoch, wie auf allen Stufen des Erhabenen, die ungleich schwächere, denn hier, wie überall, beurkundet sich das eigentliche Subjekt des Erhabenen als positive Macht erst, wenn es die Selbständigkeit der in es aufgenommenen niedrigeren Formen wirklich negiert.

1) Das Bewußtsein, die eigene Größe der absoluten zu verdanken, tritt in Helden des handelnden Willens, weil sie überhaupt schließlich

unbewußtere Naturen sind, nur in naiven Momenten als dunkle Ahnung eines Weltgesetzes, das sie vollstrecken, hervor, wie man z. B. einige geistreiche, fatalistische Äußerungen von Napoleon kennt; nur in geistigen Helden, welche freilich bloß unter der in § 103 genannten Bedingung ästhetische Erscheinungen sind, ist dieses Bewußtsein heller, z. B. in Künstlern, Religionshelden, wie Luther, in Philosophen und überhaupt Befreiern des denkenden Geistes. Bei Völkern dagegen, wenn sie für ihre höchsten Güter mit Bewußtsein kämpfen, kann es nicht fehlen, daß, mögen auch die kämpfenden Kräfte zunächst ganz in der unbewußteren Region des realen Geistes sich bewegen, schon durch den Austausch der tiefer Blickenden mit den Andern sich ein Bewußtsein der weltgeschichtlichen Aufgabe, der Bestimmung erzeugt, und daß sie demgemäß die Leiden und Opfer, die der Sieg kostet, als gerechte Buße für die vorhergehende Erschlaffung, Uneinigkeit, für die mancherlei Verletzungen berechtigter Sphären, ohne welche es im Kampfe selbst nicht abgehen kann, demnach als gerechte Strafe der Schuld erkennen und daher sich im Triumphe selbst mäßigen, wie Odysseus, wenn er nach der Tötung der Freier zur Eurykleia sagt:

Freue dich, Mutter, im Geist, doch enthalte dich jauchzenden Ausrufs!
Sünde ja ist es, sich stolz erschlagener Männer zu rühmen.

2) Es ist in dieser positiven Form immer noch ein Schein, als sei das erhabene Subjekt das Subjekt im Erhabenen. Freilich konnte nur eine gewisse Periode der Poesie diesen Schein zu jener falschen Gestalt des Tragischen verkehren, von welcher der Dichter sagt, daß es am Ende heiße: wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch. Jener Schein ist aber allerdings erst aufgehoben, wenn das Gefäß wirklich den erfüllenden Inhalt, der mehr ist als es, nicht mehr zu fassen vermag (vgl. § 85, 2). Auch die positive Form ist näher betrachtet negativ: denn nicht der Mensch ist es, sondern der Gott im Menschen, aber dies tritt erst in Kraft, wenn die Negation durchdringt als volle Wirkung davon, daß das höher Erhabene als positive Macht die Beschränkung, die es sich gegeben, durchbricht. „Ich bin der Herr, dein Gott, du sollst keine anderen Götter neben mir haben.“ Es liegt daher im Wesen des Tragischen selbst der Grund, warum die besondere Kunstform, in welcher es sich seinen höchsten Ausdruck gibt, die Tragödie, so wenig Stücke mit glücklichem Ausgange her-

vorgebracht hat und auch in diesen der glückliche Schluß nur als das Ende langer Leiden erscheint. Auch Aristoteles sagt (Poetik 13): *ἀνάγκη τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον μεταβάλλειν, οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν*, und leitet dies aus seiner Theorie von Mitleid und Furcht ab, hinter welcher aber als ihr wahrer Gegenstand das absolut Erhabene liegt. Daher rühmt er an Euripides, daß viele seiner Tragödien ein unglückliches Ende nehmen, erklärt eine Vorliebe für das Tragische mit glücklichem Ausgang aus der *ἀσθένεια τῶν θεάτρων* und sagt, ein solcher stehe der Komödie, nicht der Tragödie an.

§ 129

In der negativen Form wird auch der letzte Schein aufgehoben, als könne das subjektiv Erhabene seine Selbständigkeit retten, und indem auch das Höchste und Edelste dieser Art sich der zum Untergang führenden Schuld nicht entziehen kann, so tritt in ganzer Majestät das absolut Erhabene hervor. Das Außerordentliche muß im Kampfe mit dem ebenfalls berechtigten Mittelmäßigen dem Augenscheine nach immer untergehen, um sein Streben gereinigt der Nachwelt zu hinterlassen. Diese Wahrheit als höchstes Gesetz der in der sittlichen Welt sich verwirklichenden absoluten Idee geht mit dem ganzen Leben der Idee in die Schönheit ein und tritt als reine Form an die Spitze des Erhabenen.

Zunächst abgesehen vom Schönen ist anfängliche Niederlage die Bestimmung alles Großen und Außerordentlichen in der Welt, denn es ist Revolution gegen das Bestehende, das, bequem und verstandesgerecht geworden, die stabile Masse durch das Gesetz der Gewohnheit beherrscht. Die Welt kann das Jugendliche, das Freie nicht leiden, denn es ist ein Gericht über sie und ihre Trägheit. Sie macht sich auf und bekämpft es, sie siegt, denn das Mittelmäßige ist extensiv stärker, das Große und Gute intensiv, aber diese Intensität kann die Vordermänner nicht vom Untergang retten, wohl aber ihre Sache, die sie überdauert. Das Große und Umbildende aber ist auch wirklich in seiner ersten, anschaulich hervorbrechenden Gestalt unreif, es fehlt ihm

die Vermittlung und der anknüpfende Verstand, der es zum Bestehen erst befähigen soll: dies ist die tragische Schuld der Vorkämpfer, wodurch sie dem Menschen an „seinen würdig alten Hausrat rühren, das teure Erbstück seiner Ahnen". Aber ihr Geist überlebt sie, nimmt die Vermittlung in sich auf; was Verbrechen war, wird jetzt das Bestehende, sinkt endlich selbst zur toten Form und geistlosen Gewohnheit herab, und dieselbe Bewegung beginnt von neuem. Dies ist der Gang der Welt, und wer daher etwas Großes will, muß auf Leiden gefaßt sein. Darum aber ist diese Erscheinung noch nicht ästhetisch. Der Vorwurf des Stoffartigen, „Basischen" wird sich hier wieder erheben, daher müssen wir auf diesen Punkt noch einmal zurückkommen. Die Sache verhält sich so: was geschichtlich wahr, was eine Idee, d. h. eine wahre Wirklichkeit ist, ist darum allerdings noch nicht eine Schönheit; soll es zu dieser werden, so muß erst das in § 53—55 Geforderte eintreten. Aber auch hier gilt, was § 19, Anm. 2 und § 55 Anm. 2 gesagt ist: daß der Unterschied der Stufen im Schönen allerdings immer ein Unterschied des Gehalts und der Form zugleich ist. Die Wahrheit geht in die Schönheit ein, hebt sich zur reinen Form auf, so aber, daß die höhere Wahrheit auch die höhere ästhetische Form fordert. Was die höchste Wahrheit ist in der Bewegung und dem Prozesse der sittlichen Idee, kehrt, in reine Form verwandelt, auch als höchste Gestalt der Schönheit in dem bestimmten Gebiete des Erhabenen wieder.

Es sind nun die verschiedenen Formen des negativ Tragischen aufzuführen. Wenn die erste derselben bezeichnet wird durch: das Tragische als Gesetz des Universums, so wird sich diese Benennung sogleich erklären.

a. Das Tragische als Gesetz des Universums.

§ 130

Das negativ Tragische bestimmt sich gemäß dem durchgängig herrschenden Gesetze, das in § 12 aufgestellt ist, zu einem Unterschiede von Formen, deren erste die im Ganzen enthaltenen Momente in dunkler Verhüllung so zusammengefaßt enthält, daß das Sittliche als bloß nahe gelegte Möglichkeit einer Schuld

und ihrer Strafe im Grunde bleibt und daher das absolute Subjekt erst in der unmittelbaren Form einer blinden Macht erscheint, welche an dem einzelnen Subjekte, das mehr durch Güter als durch Tugenden hervorglänzt, ein Beispiel aufstellt, daß das Einzelne zugrunde gehen muß, weil es Einzelnes ist. Da Überhebung dem so bevorzugten Subjekt zwar nahe liegt, aber noch nicht eingetreten ist, so bleibt die Schuld Urschuld (§ 122). Das Übel kommt ebendaher nicht von einem verletzten sittlichen Willen, sondern vom Zufall, der in dieser Form am wenigsten ausgeschieden ist, dennoch aber seinen Sinn in der versöhnenden Idee der notwendigen Allgemeinheit des Todes findet. Die ganze Bewegung geschieht auf dem Boden der strengen, objektiven Notwendigkeit (§ 119), worin die Welt der sittlichen Notwendigkeit noch unentfaltet schlummert.

Hegel hat die Formen des Tragischen zu wenig unterschieden, sondern im Grunde nur die vollendetste im Auge gehabt, die wir als die dritte nennen werden. Auch hier beginnt der Stufenunterschied wieder mit dem Unmittelbaren: ein Gang, der hier keiner besonderen Begründung bedarf. Diese erste Form ist als das Tragische des Universums bezeichnet. Universum heißt hier der tragische Komplex, weil die Naturbasis (§ 119) in den Vordergrund tritt, die Welt der sittlichen Notwendigkeit aber, die sich über ihr erhebt, nur unentfaltet im Keime sich andeutet, so daß mehr ein Naturverhältnis als ein ethisches vorliegt. Der in § 119 angegebene, in § 121 und 123 aber sofort gelöste Widerspruch zwischen den zwei Hauptformen der Notwendigkeit tritt aber hier darum eigentlich gar nicht ein, weil noch kein Sittliches als solches da ist, das sich gegen den dunkeln Lebensgrund in Gegensatz stellen könnte. Man erinnere sich nun hier an das allgemeine Gefühl, das durch frühen Untergang der Schönheit, der Macht, des Reichtums erregt wird und das Schiller in seiner Nänie niedergelegt hat: auch das Schöne muß sterben usw. Zunächst sei bemerkt, daß, wenn hier das untergehende Subjekt das Schöne heißt, dadurch keineswegs die in § 127 abgewiesene Ansicht Weißes gerechtfertigt wird. Die Schönheit muß nämlich hier in einer Um-

gebung hervortreten, die sie überragt, die aber selbst in diesem oder jenem Sinne schön ist; dadurch tritt ein Vergleichungsverhältnis ein, wodurch das, was sonst bloß schön geheißen hätte, unter den Standpunkt des Erhabenen fällt. Wirklich aber muß in dieser Schönheit auch Kraft sein, wie in Adonis, in Achilles, und wie Herrschaft und Reichtum auch in die Sphäre der Kraft fallen. Überhaupt kann man das Ganze auch so ausdrücken: das Tragische tritt hier, wie das subjektiv Erhabene, zunächst wieder als Kraft auf. Wie nämlich das untergehende Subjekt, so erscheint auch das diesen Untergang bewirkende absolut Erhabene noch als blinde Kraft. In diesem dunkeln Grunde schlummert allerdings bereits das Sittliche, denn von großem Glück und Glanz ist zur ὕβρις ebenso nur ein Schritt, wie von großer Tugend zu den Fehltritten, die aus der konzentrierten Energie ihrer notwendigen Beschränkung fließen. In der Schrift des Verfassers über das Erhabene und Komische ist nachgewiesen, daß in den von Herodot erzählten Fällen, welche besonders schlagende Beispiele dieser Gattung an die Hand geben, wie von Krösus und Polykrates, noch keineswegs ὕβρις da ist, sondern vor ihr gewarnt wird, weil die Gottheit neidisch sei (S. 99 ff.). Die Schuld bleibt daher Urschuld, mögliche Schuld. Ebenso kommt das Übel vom Naturgesetz, nicht vom beleidigten Sittengesetz. Den Adonis tötet ein Eber, Achill fällt zwar durch Meuchelmord und hat Schuld gegen die Troer, doch dies tritt, wenn sein früher Tod beweint wird, nicht ins Bewußtsein. Der Untergang kommt also vom Zufall; allein es ist nicht der sinnlos störende Zufall (§ 40), der in § 53 einer besonderen Weise ästhetischer Aufhebung zugewiesen ist; denn er stört keinen sittlichen Zusammenhang, sondern das sinnliche Glück gehört eben in die Sphäre, wo auch das Unglück herrscht, und muß sich auf dergleichen gefaßt machen. Wer lebt, muß sterben. Darin liegt auch der Trost. Es ist das einfache Gesetz des Verhältnisses zwischen Individuum und Gattung, daß diese bleibt, jenes vergeht, was durch irgendeinen Zufall vollstreckt wird. Dagegen ist nicht zu murren. Schiller sagte kurz vor seinem Tode: der Tod kann kein Übel sein, weil er etwas Allgemeines ist. Geht ein schöner Teil des Lebens verloren, so ist auch die langsame Erschöpfung nicht empfunden worden. „In der Jugend sterben, ist auch schön.“ Es ist nur das allgemeine Schicksal, das sich aber da markiert, wo die Lebenskraft hervorleuchtet und wo man daher den Fall nicht er-

wartete. Dies nannten die Griechen Neid der Götter. Vgl. besonders Herodot 1, 32. 7, 10. Hegel nennt es (Rel.-Philos. Teil 2, S. 90) ein Nivellieren. Die Griechen kannten wohl ein höheres tragisches Gesetz, aber sie mußten sich, da ihre Religion Naturreligion war, für diese Erscheinung, das Natur-Tragische, besonders interessieren. Erst die vorgeschrittene Philosophie und die tragische Poesie, wo sie höhere, sittliche Formen des Tragischen behandelte und daher diese Form als die bestimmende abweisen mußte, trat gegen diese Vorstellung der Gottheit als einer neidischen auf.

β. Das Tragische der einfachen Schuld.

§ 131

1 Das Subjekt überhebt sich, und die Urschuld geht durch den notwendigen Akt der Freiheit in wirkliche Schuld über. Diese Schuld ist aber einfach, das heißt zunächst, sie liegt, wenn der Wille gut ist, nicht in einem objektiven unvermeidlichen Widerspruch, worein sein Pathos geriete, sondern in irgendeiner Verirrung, welche mit dem sittlichen Kraftgefühle eines solchen Willens in näherem oder entfernterem subjektivem Zusammenhange steht, allerdings aber eine strengere ästhetische Einheit gründet, wenn sie als die unmittelbare Kehrseite von jenem, daher subjektiv nach dem abstrakten Begriffe der Freiheit zwar vermeidlich, in Betracht der Bestimmtheit der Persönlichkeit
2 aber unvermeidlich erscheint. Es tritt aber in diesem Gebiete keineswegs bloß das Erhabene des guten Willens auf. Durch dasselbe hat sich zwar der Übergang zum Tragischen vermittelt; aber als die mit allen vorhergehenden Formen des Erhabenen erfüllte Einheit setzt dieses die eine oder die andere Form aus dem Erhabenen des Subjekts als Organ und Objekt seiner Bewegung in den Vordergrund. Nur ist die Leidenschaft und der unstete Wille unfähig, diese Stelle einzunehmen; außer dem guten Willen, der sich verirrt, tritt daher als weiterer möglicher

Mittelpunkt der tragischen Bewegung nur das Böse hervor, und wenn diese Spitze der Überhebung des Subjekts den Hebel bildet, so ist die Schuld einfach nicht nur in jenem Sinne irgendeiner Verirrung, sondern auch weil sie unvermischt ist.

1) Die einfache Schuld ist die ἁμαρτία τις des Aristoteles, (Poet. 13). Diese Stelle scheint mit unserer Entwicklung insofern in Widerspruch zu liegen, als wir diese ἁμαρτία notwendig als die Verirrung eines erhabenen Charakters auffassen müssen; denn das subjektiv Erhabene ist ja immer das zum Verschwinden bestimmte Moment im Tragischen. Aristoteles nämlich verlangt einen Helden, der weder durch Tugend und Gerechtigkeit sich auszeichnet, noch durch Bosheit und Laster ins Unglück stürzt, sondern durch irgendeinen Fehl (ἁμαρτίαν τινά), einen von denen, die in großem Ruhm und Glück leben, wie Ödipus und Thyestes und die glänzenden Männer aus solchen Geschlechtern. Kurz vorher sagt er sogar, es dürfe nicht der Sturz von braven Männern (ἐπιεικεῖς ἄνδρες) dargestellt werdeu. Allein was jene Stelle betrifft, so wird man sogleich fragen, ob denn der Ruhm ein unverdienter sein dürfe, ob denn Ödipus nicht Ruhm und Glück durch ausgezeichnete Eigenschaften verdient habe, Thyestes nicht eine heroische Natur sei; was die zweite betrifft, so scheint sie in geradem Widerspruch zu stehen mit der Stelle in Kap. 15, wo es heißt, der Dichter müsse auch den fehlerhaften Charakter heben, daß er brav erscheine: ἐπιεικεῖς ποιεῖν. Wirklich ist die Poetik voll von Stellen, wo ein ausgezeichnet edler Charakter zum Tragischen gefordert wird; die Dichter werden gelobt, welche die Charaktere βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς (z. B. Kap. 2, vgl. 26) darstellen, die Tragödie heißt (15) μίμησις βελτιόνων, und in der erstgenannten Hauptstelle (13) wird, nachdem zumal die ἁμαρτία eine μεγάλη genannt ist, der Satz über den Charakter durch ein „oder" dahin näher bestimmt, er solle eher besser als schlechter sein. Gerade aber, wo von der Komposition des Charakters ausdrücklich die Rede ist (15), wird als erstes Gesetz aufgestellt, daß er gut (χρηστός, altdeutsch: frum) sei, und man kennt die emphatische Bedeutung dieses Wortes bei den Griechen. Aus allem diesem folgt, daß Aristoteles in der Hauptstelle (13) ungenau gesprochen hat, daß er nur die abstrakt idealen Charaktere ausschließen wollte, und wenn er sagt, es dürfen nicht ἐπιεικεῖς ἄνδρες als unglücklich dargestellt

werden, so will er offenbar sagen: nicht als solche, sondern durch Vermittlung eines Fehls. Was er unter dem Fehl versteht, zeigt am deutlichsten die Stelle 15, wo er sagt, der Dichter müsse jähzornige und leichtsinnige Männer in ein besseres Licht stellen (ὀργίλους καὶ ῥαθύμους), wie Agathon und Homer den Achilles. Dies ist die ἁμαρτία, wovon die Rede ist: die Überstürzung eines edlen Charakters.

Um auf das Allgemeine zurückzugehen, so hat der Paragraph die Schuld aus dem Akt der Freiheit selbst abgeleitet, welche als Trennung des Subjekts von der sittlichen Substanz, mag sie sich im Fortschritt auch mit dem Guten erfüllen, den Eigensinn der Einzelheit an sich behält. Aus diesem fließt dann die Sicherheit, wodurch die sittliche Energie sich eine Grube gräbt. Die Schuld, von der hier die Rede ist, heißt aber zunächst einfach, weil sie nicht in den sittlichen Konflikt gehört, welcher sofort als dritte Form auftreten wird. Sie kann dies oder jenes Verhältnis treffen und verletzt immer ein sittliches Recht, aber nicht ein solches, welches im vorliegenden Falle mit dem andern, durch das Pathos des Helden vertretenen an sich eine wesentliche sittliche Einheit bildet, wo denn die Schuld in der Trennung des Zusammengehörigen läge, sondern es ist zufällig, welches Verhältnis verletzt wird. Ajax z. B. verletzt durch sein Rasen die Heldenehre: er hätte in seiner Leidenschaftlichkeit auch eine andere Schuld begehen können; Siegfried verletzt die Pflicht der Verschwiegenheit, indem er Chriemhilden das Geheimnis von Brunhildens Brautnacht mitteilt: er hätte in seiner Harmlosigkeit auch ein Versehen anderer Art sich zuschulden kommen lassen können. Die Schuld steht also mit dem Streben des Helden nicht in dem organischen Verhältnis, wie sich dies in der dritten Form zeigen wird. Subjektiv aber soll womöglich ein innerer Zusammenhang sein. Die Schuld soll aus denselben Temperamentseigenschaften fließen wie die Tugend. Der Reformator eines Staats, einer Kirche z. B. mag in seinem Eifer zu rasch verfahren u. dgl. Im Temperamente des Ajax ist jene Raserei ganz begründet. Ödipus erscheint zwar vorzüglich als weiser Heros, aber er hat doch auch die jähzornige Heldennatur, und so bedenkt er nicht, daß der Zufall ihm auflauert, daß er durch den Orakelspruch gewitzigt sein sollte, da er den Begegnenden, übrigens nach griechischen Begriffen an sich mit Recht, erschlägt. Einem Siegfried, gut und arglos, vertraulich wie er ist, liegt nichts näher als jener Fehler des

Verplauderns. Konradin fällt durch seine Unvorsichtigkeit nach dem Siege bei Scurcola: ein Fehler, der ganz seiner Jugend entspricht, deren Unternehmungsgeist eben ihn zugleich zum tragischen Helden erhebt. Othello rast um so fürchterlicher und ist um so leichter zu täuschen, je gewaltiger seine arglose Natur vorher die Leidenschaft in sich zusammenhielt. Hamlet, soweit er hieher gehört, muß ungeschickt zum Handeln sein gerade durch den Tiefsinn seiner denkenden Natur. Egmont in der Darstellung des Dichters fällt durch denselben Leichtsinn, der ihn zu dem beliebten Helden eines lustigen Volkes macht.

2) Aristoteles weist bekanntlich (Poet. 13) die überaus Schlechten und ihren Sturz von der Tragödie völlig aus; denn dieser Sturz würde, wie er meint, weder Mitleid noch Furcht erregen, weil wir jenes nur dem unverdienten Unglück schenken, mit dieser nur Menschen unseresgleichen begleiten. Unter dem unverdienten Unglück versteht er natürlich kein ganz unverdientes, sondern ein solches, das nur durch eine Schuld verdient ist, die zur Strafe in keinem Verhältnisse steht. Sein Grund ließe sich leicht widerlegen, denn die höchste Bosheit findet noch den Anklang sowohl des Mitleids als der Furcht, weil der Bösewicht keineswegs aus der Gattung tritt und seine höchste Schuld noch auf einen Rest der Menschheit und der Verkehrung aus Unschuld hinweist. Das tiefe Bedürfnis der Liebe, das Macbeth und Richard III. vor ihrem Untergang aussprechen, erregt die innerste Teilnahme, und wie wir ihnen auch den Untergang gönnen, wir zittern doch mit ihnen für uns selbst, denn der Dämon, den hier die Nemesis ereilt, schlummert auch in uns. Der Grund sitzt aber tiefer. Im antiken Staate, dem das Gute ein χρηστόν war, gilt das Böse als etwas nicht Positives, sondern kläglich Elendes, als ein φαῦλον; der Böse ist Taugenichts, daher untragisch. Erst nach der Auflösung der antiken Republik wurde die Größe in der Bosheit möglich. Weitere Momente entwickelt Rötscher (Zyklus dramatischer Charaktere S. 39 ff.). Zwar treten in der antiken Tragödie ungeheure Verbrechen auf, Taten, welche die Menschheit beleidigen, werden selbst von Weibern begangen. Aber es sind einzelne Taten der Rache, es sind nicht Reihenfolgen von Verbrechen aus Bosheit, die zum Charakter geworden. In unserer allgemeinen Begriffslehre aber ist die Bestimmung so weit zu ziehen, daß für jede Form des Tragischen, also auch die des modernen Ideals, worin vollendet böse Charaktere auftreten, Raum ist. Die

Schuld des Bösen nun besteht nicht in der Einseitigkeit eines berechtigten Pathos im Kampfe mit einem ebenfalls einseitigen und berechtigten; die Seite wenigstens, wodurch es in einem geschichtlichen Rechte ist, gehört zunächst nicht hieher, denn der Böse will nicht Gerechtigkeit üben an solchen, die es verschuldet haben, sondern er will nur seine bösen Zwecke, und was er Gerechtes wirkt, das wirkt die Weltgeschichte durch ihn ohne sein Verdienst. Ebendaher ist seine Schuld auch unvermischt; der Rest des Guten in ihm gehört ebenfalls nicht hieher, es handelt sich um seine Tat, und diese ist einfache, volle Verletzung des sittlichen Komplexes.

§ 132

Die Schuld verletzt auf irgendeinem Punkte den sittlichen Komplex. Es leiden durch sie andere Subjekte, und da die Schuld einfach ist, so scheint es zunächst, sie leiden unschuldig. Allein dann wären sie reine Objekte der Schuld des tragischen Subjekts und für den ästhetischen Zusammenhang bloße Mittel, was dem absoluten Werte der Subjektivität, sie wäre denn noch ganz unentwickelt, widerspricht. Daher dürfen sie nicht als völlig schuldlos erscheinen, sondern sie müssen durch irgendeinen Fehl dem schuldigen Subjekte eine Blöße dargeboten haben, und auch bei ihnen soll diese Blöße in innerem Zusammenhang mit ihrer Tugend stehen. Leiden sie aber, damit die Schuld des tragischen Subjekts in ihr volles Licht trete, für ihre geringe Schuld ganz unverhältnismäßig, so tritt als Versöhnung damit entweder der Standpunkt der ersten Form des Tragischen (§ 130) ein, oder die Erhebung im Leiden offenbart eine innere Unendlichkeit (§ 113), welche dem Mißverhältnisse seine Herbe nimmt.

Die „unentwickelte Subjektivität" ist die Kindheit, und hier tritt bloß die Versöhnung ein, die in der ersten Form des Tragischen liegt; so die Söhne Eduards in Richard III., die Kinder der Niobe. Die in den Wert freier Selbstbestimmung eingetretene Persönlichkeit, welche scheinbar unschuldig leidet, in Wahrheit aber durch einen, jedoch nur kleinen Fehl ihr Leiden verschuldet hat, wird vorzüglich

die noch nicht völlig gereifte jugendliche Natur sein, wie z. B. Giselher im Nibelungenliede, der allerdings gegen den Anschlag auf Siegfrieds Leben, wenigstens soviel in seinen Kräften stand, energischer hätte auftreten müssen, wenn er ganz unschuldig dastehen sollte, oder die weibliche. Dem reifen Manne dagegen steht es nicht an, wegen einer kleinen Schwäche unterzugehen, wie z. B. Desdemona wegen des unklugen und unzeitigen Eifers in der Verwendung für Cassio und wegen des ganz nach Weiberart unpassend gewählten Vorwands wegen des verlorenen Tuchs, oder wie Cordelia wegen eines aus strenger Wahrheitsliebe zu herben Worts, oder wie Ophelia im Hamlet, die den Schwüren des Prinzen zu wenig mißtraute. Allerdings treten auch Männer auf, die nicht durch so deutliche Schuld, wie z. B. Hastings und Buckingham in Richard III., Paris in Romeo und Julie durch den Zwang Juliens zu einer Verbindung ohne Liebe, Rosenkranz und Güldenstern durch ihre Falschheit gegen Hamlet, leiden, sondern z. B. durch den liebenswürdigen Fehler zu großer Milde, wie ihn Holinshed, Shakespeares Quelle, ausdrücklich dem Duncan zur Last legt, oder durch eine aus den Umständen erklärliche Lieblosigkeit, wie Macduff in Shakespeares Tragödie, indem er fliehend seine Familie zurückläßt, wie Polonius durch wohlweise Zudringlichkeit. Allein hier muß der kleine Fehl wenigstens im Zusammenhang stehen mit einem klar gewollten männlichen Entschluß, und ein solcher ist Macduffs Flucht; Duncan dagegen erscheint bei Shakespeare von so kindlichem Gemüte, daß ihm jene Form des Mitleids zuteil wird, wie dem Bilde rührender Jugend, die schuldlos untergeht. Schwieriger ist es, Banquos Untergang unter unsern Satz zu begreifen, denn dieser scheint bei Shakespeare ganz unschuldig, doch kann man ohne Zwang geltend machen, daß er, wenn Macbeth, wie er fürchtet, ein „schändlich Spiel spielte", nicht untätig am Hofe hätte zurückbleiben sollen. Er hat schon teil an der allgemeinen Schuld Schottlands, welche später auch die Flüchtlinge sich vorwerfen, dem Tyrannen zu lang als widerstandsloser Stoff gehalten zu haben. Klar aber ist die allgemeine Schuld Englands in Richard III. Die Kassandra, gemordet mit Agamemnon, hat nach antiker Weise ohne besondere Schuld doch teil an der allgemeinen der Trojaner; dagegen ist Agamemnons Schuld deutlich. Max und Thekla im Wallenstein gehen freilich ganz unschuldig zugrunde, aber sie sind auch abstrakt ideale Figuren. Wären sie mit

mehr Lebenswahrheit hingestellt, so wäre mit dem nötigen Schatten auch der Anknüpfungspunkt gegeben, um sie wenigstens unter den Standpunkt der Urschuld der Individualität zu stellen. Dem Mißverhältnis nun zwischen der Schuld und dem Leiden wird, wo der Charakter ein ausgebildeter schon ist, oder im Fortgange wird, wesentlich dadurch sein Stachel genommen, daß das Leiden die innere Erhabenheit zur Entfaltung bringt. Wir hätten ohne dieses nicht gesehen, welche Unendlichkeit der Liebe in Desdemona, Cordelia, welche Anmut im Wahnsinn selbst in Ophelia, welche Kraft der Tapferkeit in Macduff wohnt: dies versöhnt mit dem Leiden. Also tritt hier wieder die negative Erhabenheit des Subjekts (§ 113) ein; nur ist nicht zu übersehen, daß diese Form jetzt in einem ganz andern Zusammenhange steht.

§ 133

1 Es erfolgt die Strafe durch den verletzten sittlichen Komplex, und die ästhetische Einheit ist eine um so höhere, je mehr auch
2 sie als die einfache Kehrseite der Schuld erscheint. Ist jedoch diese von unbestimmter Art, so kann die Strafe aus einem unglücklichen Zufall hervorgehen. Ist sie von bestimmter Art, so sind Subjekte mit Absicht die Organe derselben, und diese sind entweder als die verletzten, obwohl nicht völlig unschuldig (§ 132), doch gegen das schuldige Hauptsubjekt im Rechte, und die Strafe erscheint unmittelbar als gerecht, oder sie sind nicht die verletzten und verfallen, indem sie über das nicht gegen sie schuldige Hauptsubjekt das Übel verhängen, selbst in Schuld und Strafe, aber dieses setzt sein unmittelbar nicht verdientes und insofern zufälliges Leiden durch sein Bewußtsein in Zusammenhang mit seiner Schuld.
3 Anerkennung des Zusammenhangs zwischen Schuld und Übel wird immer gefordert; dieselbe kann aber eine freiwillige sein und das Subjekt sogar das äußerste Übel selbst an sich vollstrecken oder eine unfreiwillige, welche das Gewissen dem bösen Willen abnötigt. Ist dieser der Mittelpunkt, so muß die äußere Zerstörung die reine Kehrseite der Selbstzerstörung darstellen (vgl. § 109).

1) Der ästhetische Zusammenhang ist um so reiner, je mehr die Strafe als einfacher Reflex, als bloße Kehrseite der Schuld erscheint. Macbeth und Richard III. haben durch ihr Handeln jedes Band der Liebe zerschnitten, und zuletzt, da die Furcht nicht mehr wirkt und sie die Liebe bedürfen, um die Vasallen festzuhalten, machen sie die Erfahrung, wie sich das von ihnen aufgestellte Gesetz an ihnen selbst vollstreckt. Schon in diesem Sinne erscheint hier die von außen kommende Zerstörung als bloßer Rückschlag der eigenen Tat, also als Selbstzerstörung. So streng wie hier ist keineswegs notwendig immer der Zusammenhang, doch in schwächerer Spur muß er sich verfolgen lassen. Ödipus z. B. läßt sich vom Zufall des aufbrausenden Zornes überraschen und tötet den grob Entgegnenden, den er nicht kennt. Gerade den Zufall hat er, das muß er wissen, zu fürchten, und der zufällig Begegnende war sein Vater. Maria Stuart hat eine durch Launen und Verirrungen der Liebe befleckte Jugend zu bereuen, und eifersüchtige Weiberlaune ist das Grundmotiv, warum Elisabeth das Todesurteil unterzeichnet.

2) Unbestimmte Schuld heißt hier eine Schuld aus momentanem Affekt und Vergessenheit, wie die des Ödipus, an welchem Beispiel zugleich die Zufälligkeit der Nemesis einleuchtet. Romeo läßt sich vom Zufall seines Temperaments zu einem verzweifelten Entschlusse hinreißen, und an ihm rächt sich der Zufall falscher Kunde. Bestimmte Schuld ist entweder vorbedachtes Verbrechen, wie die Taten des Bösen, oder wenigstens ein sehr strafbarer Leichtsinn, wie Siegfrieds Ausplaudern, Egmonts Bleiben, eine maßlose Leidenschaft, wie die Raserei des Ajax. Die Subjekte, welche die Strafe verhängen, sind z. B. gegen Macbeth und Richard III., obwohl sie übrigens durch zu langes Zögern auch schuldig geworden, an sich im Rechte. Selbst Siegfrieds Mörder Hagen handelt aus Vasallentreue, da durch Siegfrieds Ausplaudern seine Herrin Brunhilde unendlich verletzt ist, er wird aber, indem er den Meuchelmord als Mittel gebraucht, im strengsten Sinne schuldig und verfällt dem allgemeinen blutigen Gerichte, ebenso Chriemhilde, die zuerst die Schuld beging, Siegfrieds Geheimnis mit Entstellung der Wahrheit aus Weiberzorn zu verraten, dafür durch Hagen über alles Verhältnis leidet, dann Rache übt, aber jedes Maß überschreitet und nun abermals der neuen, letzten Strafe verfällt. So wirft sich Schuld und Strafe herüber und hinüber; der Begriff hat es aber mit den

einfachen Grundverhältnissen zu tun. Elisabeth in Schillers Maria Stuart ist gegen diese nicht im Rechte, denn des Verbrechens, wofür sie eingekerkert und zum Tode verdammt wird, ist sie nicht überwiesen, noch geständig. Elisabeth selbst wird daher die Schuldige und verfällt am Ende, verlassen von dem beliebtesten Günstlinge, der Last ihres Bewußtseins. Leidet nun die schuldige Hauptperson durch solche, welche durch ihre Schuld nicht verletzt waren, wie Maria Stuart, so muß das Bewußtsein derselben den inneren Zusammenhang zwischen Schuld und Übel herstellen. Das beste Beispiel ist eben die letztere, welche versöhnt, im Gefühle, durch den unverdienten Tod ihre wahre Schuld zu büßen, in den Tod geht.

3) Das „äußerste Übel" ist der Tod nur im objektiven Sinne; Ajax, Othello töten sich selbst, weil ihnen der Tod gegen die Qual des Bewußtseins subjektiv noch als Gut erscheint. Ödipus blendet sich, weil er das Licht nicht mehr sehen kann, das ihm Unerträgliches zeigt, Don Cesar in der Braut von Messina reinigt seine Schuld ebenfalls durch den Tod und spricht aus, daß das Leben der Güter höchstes nicht ist. Mit Murren erkennt der Böse in der organischen Selbstzerstörung seines Werks die gerechte Ordnung der Dinge. Die eigentliche Selbstzerstörung aber ist die Qual des Ich, das sich entfliehen möchte und nicht kann. Das sittliche Bewußtsein ist nun eine Macht, die wie ein fremder Geist, der zugleich das eigene Ich und dessen Feind und Richter ist, aus dem Bösewicht selbst zu ihm spricht. Macbeth und Richard III. enthalten berühmte Stellen dieses Inhalts. Es ist dies die negative und dadurch um so stärkere Form der Anerkennung. — Die Selbstzerstörung des Bösen ist schon in § 109 aufgeführt, dort, um den Übergang zum Erhabenen des guten Willens zu vermitteln, also eben nur als verschwindendes Durchgangsmoment; hier aber tritt sie als Schauspiel für sich, als selbständige Form auf, die freilich auch so den Aufgang des Guten als ihre andere Seite in sich trägt. Richmond ist das Positive des Negativen in Richard.

§ 134

1 In dieser zweiten Form ist der Zufall (vgl. § 117) zwar in den Zusammenhang eines sittlichen Ganzen gerückt, allein es wird eine höhere Form seiner Aufhebung gefordert, welche nur

darin bestehen kann, daß die Schuld mit dem sittlichen Streben des Hauptsubjekts nicht nur durch ein näheres oder entfernteres subjektives Band verknüpft ist, sondern mit ihm in Einem Punkte zusammenfällt. So ist sie nicht mehr irgendeine Schuld und verletzt nicht mehr irgendein Verhältnis, sondern diejenige sittliche Macht, welche mit der andern, die der Inhalt jenes Strebens ist, in innerer Einheit stände, wenn dieses Streben nicht schuldig wäre. Nun ist schon in der zweiten Form der reinere Fall derjenige, wenn die Strafe durch Subjekte kommt, welche schuldig und zugleich gegen den Verletzenden im Rechte sind (§ 132 und 133), und die gesuchte höhere Form des Tragischen wird entstehen, wenn diese, indem sie die Strafe ausüben, auf dieselbe Weise schuldig werden wie das erste Subjekt. Die Keime 2
dieser Form liegen schon in der zweiten vorbereitet.

1) Zufällig ist die Schuld auch als Kehrseite der Tugend, wenn nur das Temperament, das, so wie es ist, zu der Aufnahme des sittlichen Zwecks geeignet war, gerade auch die natürliche Quelle der damit verbundenen Übereilungen usw. ist. Egmont z. B. ist leichtsinnig als Repräsentant genußlustiger niederländischer Art und Weise im Streben nach Freiheit, aber objektiv liegt in diesem Pathos nicht die Notwendigkeit eines solchen Fehlers, Horn ist vorsichtig. Zufällig ist die Strafe zunächst dadurch, daß gemeinhin sogenannter Zufall eingreift, der aber zurechenbar ist, wie bei Ödipus wenigstens in dem oben angegebenen Sinne, ebenso bei Romeo. Hier kann auch die Verwechslung der Rapiere im Hamlet noch angeführt werden; sie ist ein Zufall, aber Laertes, der durch diese Verwechslung fällt, muß sie auch auf seine Rechnung nehmen, weil, wer ein tückisches Spiel mit sinnlichen Gegenständen treibt, die dem Zufall unterworfen sind, sich diesen gefallen lassen muß, wenn er sich gegen ihn selbst kehrt. Zufällig ist ferner die Strafe, wenn sie zwar von einem Subjekte kommt, aber einem solchen, das, indem es sie verhängt, nicht im Rechte ist, wie Elisabeth in Maria Stuart. Zufällig ist aber die Strafe auch, wenn das zweite Subjekt im Rechte ist, sofern es nämlich von dem schuldigen Hauptsubjekte zwar verletzt war, aber nicht auf dem Punkte,

wo das höchste sittliche Streben seines Lebens liegt, sondern nur auf irgendeinem Punkte, der auch ein anderer sein könnte. Die Zufälligkeit soll nun also in höherer Weise sich aufheben, wie dazu der Paragraph den Übergang nachweist.

2) Viele der angeführten Beispiele enthalten schon, nur nicht in völliger Ausbildung, die höhere Form, worin zwei Subjekte durch die innere Einheit der sittlichen Lebenszwecke, die sie durch ihre Einseitigkeit trennen, aufeinander gespannt sind. In Romeo und Julie tritt die Liebe mit dem politischen Haß der Familien und dem Willen der Eltern in Konflikt, nur ist diese Seite hier zu unrein, tritt in zu unberechtigter Form auf, um von einem vollen Konflikte zu reden; im Lear die Vaterliebe, die kindisch wird, mit der Kindesliebe, die aus Wahrhaftigkeit herb wird; in Shakespeares englischen Stücken das Recht des Vasallen, der so gut König sein kann als der König, der einst auch Vasall war, mit dem Rechte des Königs, der es einmal ist, die schuldige Empörung mit der schuldigen Legitimität; im Hamlet wirft sich der Konflikt in den Busen des Helden, der sich zwischen Wissen des geschehenen Verbrechens und Nichtwissen, was tun, Entschluß und Unschlüssigkeit in kranker Betrachtung zerarbeitet. Hegel rückt selbst den Ödipus unter den Standpunkt eines Widerstreits zwischen einseitig Berechtigten, dem Rechte des Selbstbewußtseins und des Wesens (Phänomenol. S. 348 ff., vgl. S. 553 ff.). Wallenstein, der manche Momente für die Beleuchtung der zweiten Form dargeboten hätte, wurde nicht angeführt, weil hier mit Bestimmtheit der Konflikt zwischen dem sich überhebenden Recht des Feldherrngenius zur Selbstherrschaft und der bestehenden Macht, die ihn mißtrauisch belauscht, als Idee der Tragödie hervortritt.

γ. Das Tragische des sittlichen Konflikts.

§ 135

Es rücken nunmehr die den tragischen Vorgang bewirkenden Subjekte in ein Verhältnis zusammen, das sie so enge bindet, daß kein auffallender Eingriff des Zufalls mehr Raum hat. Das Bindende ist der reinste geistige Mittelpunkt des in § 117 ff. entwickelten Komplexes der Notwendigkeit, nämlich die sittliche

Idee als Einheit eines Kreises sittlicher Mächte (§ 120). Aus diesem Kreise sondert das ästhetische Gesetz der Begrenzung den Gegensatz zweier bestimmter sittlicher Mächte aus, die einander wesentlich fordern und in der reinen Idee im Einklang stehen. Der reinste Fall nun ist, wenn dieser Gegensatz nicht bloß in Ein Subjekt fällt, so daß es nicht handeln kann, ohne das eine oder das andere Glied desselben zu verletzen, sondern wenn jedes der Glieder einem von zwei Subjekten, die als Vorkämpfer einer Vielheit von Subjekten sich gegenüberstehen, als sein Pathos zufällt.

Aristoteles (Poet. 14) sagt, indem er die Stoffe aufsucht, welche tragische Furcht und Mitleid erregen: „Wenn ein Feind den andern tötet, so liegt weder in der Handlung selbst, noch in dem Vorhaben etwas Mitleidbewegendes außer dem, was aus dem Leiden selbst entspringt; ebensowenig bei denen, welche weder Freund noch Feind sind. Bricht aber zerstörende Leidenschaft in Verhältnissen aus, deren Wesen die Liebe ist, wie wenn ein Bruder den Bruder oder ein Sohn den Vater, oder eine Mutter den Sohn, oder ein Sohn die Mutter tötet, oder töten will, oder sonst etwas der Art tut, — solche Stoffe muß man suchen.“ Diese Stelle enthält einen sehr treffenden Wink für die wahrhaft tragischen Kollisionen, ist aber keineswegs allein für die vorliegende dritte Form des Tragischen als Beleg anzuführen, wie **Rötscher** zu wollen scheint, wenn er (Staatslex. v. **Rotteck** und **Welcker** Bd. 15, Theater und dram. Poesie S. 390) dieselbe auf den Konflikt solcher Mächte anwendet, welche „durch ihre eigene Natur aufeinander bezogen, d. h. als Gegensätze gegeneinander gespannt sind“. Die Worte des **Aristoteles** gehen nämlich ebenso auf die zweite Form, die einfache Schuld, wie auf die dritte, den tragischen Konflikt; denn wenn ein Bruder den Bruder usw. tötet, so kann dies geschehen aus Haß überhaupt und Schlechtigkeit, wie es Richard III. tut, es kann ihn aber auch ein berechtigtes Pathos dazu treiben, wie den Polyneikes gegen Eteokles, der ihm seinen Anteil an der Herrschaft über Thebe verweigert. Tragisch ist auch die erstere Form, denn sie verletzt, was durch Liebe gebunden sein soll, tragischer aber die letztere, denn hier erst gerät mit der Liebe ein anderes Gesetz, das Recht, in Streit, dem

nicht Genüge geschehen kann, ohne jene zu verletzen. Aristoteles hat beide Formen nicht unterschieden. Daß auch die erstere, von uns als zweite aufgeführte ein Verhältnis voraussetzt, wo Einheit herrschen sollte, liegt einfach in dem dort aufgeführten Begriffe der Schuld; denn diese ist nur, wo verletzt wird, was geachtet werden soll. Die dritte, vorliegende Form nun hat Hegel in mehreren Stellen seiner Werke entwickelt: in der Phänomenol. S. 346 ff. 550 ff. Religionsphilos. 2, 113 ff. Ästh. 3, 527 ff. Die trefflichste Darstellung ist jene in der Phänomenologie; wie die Tat „das Unbewegte bewegt", den schlummernden Geist der Einheit, die das Wesen und das Selbstbewußtsein, den sittlichen Zweck und den ihm entgegengesetzten in sich im Einklang hält, gegen sich aufreizt, könnte mit tieferem Schicksalsgefühle nicht ausgesprochen werden. Um nun vorläufig ein Bild dieser Form zu geben, mag an folgende Beispiele erinnert werden, wobei die Fälle zu unterscheiden sind, wo der Konflikt sich klar an zwei Kämpfer verteilt, oder wo bloß Einer den Kampf im Busen trägt, welchem die verletzte Seite nur in übermenschlicher, oder ratender, mahnender, aber nicht mitkämpfender menschlicher Persönlichkeit zur Seite steht. Daß der erstere Fall der ästhetisch höhere ist, leuchtet von selbst ein. Erscheint dennoch ein Kunstwerk der zweiten Art als höher, so ist dies nicht, weil das Tragische darin bedeutender ist, sondern hier kommt teils die Kunstgattung, teils die Intensität der Behandlung und Anderes in Rechnung, was hier noch nicht zu verfolgen ist. Geschwisterliebe und Staatsgesetz in der Antigone des Sophokles, Sohnesliebe und Blutrache in der Orestie: hier sind nicht zwei Kämpfer, die Pietät spricht aus dem Munde der mitleidflehenden Mutter, die Blutrache aus Apollo und Elektra, aber jene fällt schnell, und nun spielt sich der tragische Konflikt im Busen des Orestes ab, nur in übermenschlichen Wesen ist er zugleich objektiviert. Rüdigers Konflikt zwischen der Pflicht der Freundschaft gegen die Nibelungen und des Vasallen, welche letztere durch einen der Chriemhilde geschworenen Eid verstärkt ist; der Kampf ist innerlich. Im Mittelalter: Kampf der Kaiser und Päpste, d. h. des Staats, der sich als vernünftige Einheit bilden will, und der ihn aufhebenden transzendenten Macht der Kirche. Der Kampf ist tragisch, weil beide Mächte in ihrer Zeit berechtigt sind. Hat sich dagegen eine Religionsform ausgelebt, so ist ihr Kampf gegen den Staat, der nur Einen, nicht zwei Willen in seinem

Mittelpunkte dulden kann, sowie gegen die Aufklärung des Geistes nicht mehr tragisch im Sinne der vorliegenden Form, sondern im Sinne der zweiten, es ist das Tragische der einfachen Schuld, nämlich des aus Selbsttäuschung bös gewordenen Willens. Konflikt im Staate: demokratisches und monarchisches oder aristokratisches Prinzip (Shakespeares Julius Cäsar und Coriolan, nur ist das Volk zu schlecht behandelt; französische Revolution); Kämpfe der Vasallen gegen den Thron im Feudalstaate, an den sie ein Recht haben, in dem Sinne, wie es § 134, 2 erwähnt ist (Shakespeares historische Stücke). Ende des Feudalstaats: Recht der ungebundenen heroischen Persönlichkeit und Recht des sich bildenden Polizeistaats; Götz von Berlichingen. Privatleben: Herz und Pflicht, Gesetz der Zukunft für die Individualität und Anspruch eingegangener Verpflichtung: Goethes Wahlverwandtschaften, Clavigo. In jenen ist der Kampf auf zwei Seiten je in zwei Personen innerlich, das Gesetz der Pflicht steht nur mahnend in der Person des Mittler zur Seite, im Clavigo schwankt der Held zwischen den Einflüssen seiner Mahner, die Pflicht der Treue ist in Marien und ihrem Bruder, das Gesetz der Zukunft in Carlos repräsentiert. Recht der Phantasie, der poetischen Freiheit und Recht des Verstandes, der Konvenienz, des praktischen Takts: Goethes Tasso. Recht der Unendlichkeit des denkenden, genießenden, wollenden Geistes und Gesetz der Beschränkung, der Erfahrung: Goethes Faust. Der letztere Kampf spielt innerlich in Faust; das Gesetz der Beschränkung ist zwar in Margareten und Valentin objektiviert, hat aber seine höhere und zweideutige Vertretung in der außermenschlichen Gestalt des Mephistopheles, der Faust an beschränkten Genuß zu ketten sucht, um ihn zu verderben, aber dennoch ihn erzieht, ohne es zu wollen.

§ 136

Unter diesen zwei Mächten steht die eine im Vorrecht gegen die andere, obwohl auch diese berechtigt ist. Das Leben der sittlichen Idee bringt nämlich einen steten Gegensatz des freien Fortschritts und des notwendig Bestehenden, des Jugendlichen und des Hemmenden mit sich, denn der Wille schafft sich Formen

und strebt sie, nachdem sie ihm nicht mehr angemessen sind, als toten Niederschlag abzuschütteln, während sie doch Dauer ansprechen, solange sie den Bedürfnissen der noch nicht fortgeschrittenen Sphäre des Willens genügen und die neue Form erst geschaffen werden soll. Daraus entsteht ein Kampf, der wirklicher Konflikt ist, weil beide Gesetze, das der neuen Schöpfung und das des Bestandes der alten, berechtigt sind. Das tiefere Recht ist aber, weil die sittliche Idee absolute Bewegung ist, auf der ersten Seite.

Der wahre Inhalt des Tragischen sind, wie schon berührt, Revolutionen, die höchste Darstellung desselben, die Tragödie, ist durch ängstliche Überwachung der Bühne vernichtet. — Das Recht des freien Fortschritts nun hat gewöhnlich auch den genialeren, jugendlicheren, glänzenderen Vertreter. Die Teilnahme tritt auf seine Seite und meint, aber mit Unrecht, er falle unschuldig. Antigone, welche ein zwar in uralter Volkssitte gegründetes Gesetz der Pietät gegen ein Gesetz des Staates geltend macht, aber eben hierin dem jugendlichen Gefühle gegen ein Gebot des Staates folgt, das zwar nur für diesen Fall jedoch im Interesse des Ganzen gegeben ist, welches jede Familie überdauert, Tasso, der in der Glut seiner Dichternatur Verstand und Konvenienz beiseite wirft, Wallenstein, der das Mißtrauen Österreichs, welches den Genius nicht ertragen kann, mit Verrat erwidert, Götz, der den neuen Landfrieden nicht fassen kann, steht im Vorrecht unserer Liebe. Aber es ist ein Irrtum, wenn man den Helden des Strebens, der Revolution im Untergang wie einen ganz Unschuldigen betrauert; das Bestehende hat auch sein Recht. Das Wahre liegt in der Mitte. Aber Vermittler sind ganz untragisch. Denn es kann nicht gehandelt werden, ohne umzustoßen, durch die Vermittler geschieht vielmehr einfach nichts. Erst die weite Zukunft, wenn der entschiedene Wille schuldig geworden ist, bringt die wirksame Vermittlung herbei. Antigone kann nicht den Bruder zugleich begraben und nicht begraben, Kreon nicht ein Gesetz geben und nicht vollstrecken, aber es bleibt die Aussicht, daß die blutige Lehre eine Vermittlung in künftigen Fällen, d. h. eine zum voraus den Konflikt vermeidende Mäßigung, eine Humanität des Staates zur Frucht haben müsse.

§ 137

Indem nun jede der sittlichen Mächte einem bestimmten Subjekte zufällt, tritt also notwendig eine Trennung des schlechtweg gegenseitig sich Fordernden ein. Das Subjekt kann vermöge der Schranke seiner Einzelheit nur Eine sittliche Macht zu seinem Lebensgehalte erheben. Nun mag es im betrachtenden Bewußtsein den reinen Einklang derselben mit der gegenüberstehenden gerecht erwägen; aber die Bestimmtheit des Falls fordert bestimmte Handlung; es kann nur Eines getan werden. Die abwägende Betrachtung weicht in diesem Gedränge der einseitigen Stärke des Pathos und rechtfertigt nur diese durch den begründenden Gedanken. Die Leidenschaft im Pathos aber ist zugleich Haß gegen das andere Pathos und seinen Vertreter; denn der Haß ist die verkehrte Liebe, die den Unwillen, den das Subjekt sich selbst schuldig ist, weil es das von dem einen Pathos geforderte andere nicht zugleich in sich aufnehmen kann, auf den wirft, der es in sich aufgenommen hat. Gerade die Einheit des Gegensatzes in der Idee entzweit die Vertreter seiner aufeinander gespannten Glieder und macht sie zu Feinden. So reizt und stört denn die Tat, wie sie selbst gereizt ist, die Ruhe der an sich unbewegten Einheit der sich fordernden sittlichen Mächte.

Wie schwer zu raten sei, das fühlst du selbst
Nach dem, was du gesagt. Es ist nicht hier
Ein Mißverständnis zwischen Gleichgesinnten;
Das stellen Worte, ja im Notfall stellen
Es Waffen leicht und glücklich wieder her.
Zwei Männer sind's, ich hab es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.
(Leonore in Goethes Tasso.)

§ 138

Durch die Tat des einen Subjekts wird das andere, das von dem Pathos durchdrungen ist, welches durch die Idee ebenso

wesentlich gefordert ist wie das Pathos des ersten, in seinem Rechte verletzt und führt aus seinem Pathos den Gegenschlag. Aber es verhält sich mit ihm wie mit dem ersten Subjekte: es hat wie dieses im Rechte unrecht und verfällt in Schuld. Beide erfahren nun durch ihre Tat das Gegenteil ihres Zwecks: es geschieht, was sie wollten, aber es geschieht auch das, was dieses Gewollte verkehrt und aufhebt. Hiedurch leiden beide unendliches Übel. Die Straffheit der Spannung fordert, daß dieses nicht nur in der Unendlichkeit des inneren Schmerzes über die Verkehrung des höchsten Lebenszwecks bestehe, sondern daß Blut fließe. Allein während das Subjekt, das im einleuchtenderen Rechte steht (§ 136), sich durch die Raschheit des volleren Pathos in den Tod stürzt, so ist für das Subjekt, welches für das Bestehende kämpft, ein trübes Überleben teurer Verlorener nach scheinbarem Siege angemessener. Was die in diesen Kampf hineingezogenen, aber nicht in erster Linie beteiligten Subjekte betrifft, so gilt für das Verhältnis ihres Untergangs zu ihrer Schuld dasselbe, was in der zweiten Form (§ 132).

Der Inhalt des Paragraphen mag an der Antigone des Sophokles vergegenwärtigt werden. Die von Solger, Hegel, Süvern aufgestellte Auffassung ist bekanntlich, von Gruppe besonders, angefochten worden. Die Gegengründe s. Über d. Erh. u. Kom. S. 135 ff. Kreon setzt die Bestrafung der Antigone durch, wie sie auf ihrem Willen, Polyneikes zu begraben, bestand. Allein die Familienliebe, deren uralt ungeschriebenes Gesetz er durch neue Menschensatzung umstoßen wollte, rächt sich an ihm, der zwar das Interesse des Staates für die Aufstellung seines Verbots und die Heiligkeit des ausdrücklichen Gesetzes für die Aufrechterhaltung desselben in Anspruch nimmt, aber freilich als unschöner Charakter erscheint, unreine Motive einmischt, die σωφροσύνη vergißt. Die Verkündigung des Tiresias ändert seinen Sinn, er, selbst von schlimmer Ahnung erschüttert, tut jetzt, was er vorher bei Todesstrafe verboten hatte, er läßt den wieder ausgescharrten Toten begraben. Es ist zu spät; er verliert Sohn und Ge-

mahlin, welche die sterbende Antigone ins Grab nach sich zieht, und so hat er dem Gesetze der Oberwelt Genüge getan, aber das der Unterwelt holt sich ebendadurch sein Recht. Kreon überlebt, aber gebrochen und innerlich vernichtet. In andern Fällen scheint die zweite der in § 136 unterschiedenen Seiten sogar zu siegen. Wallenstein fällt, und das österreichische Hofsystem siegt durch Octavios gelungenen Plan. Hiedurch verstärkt sich der Schein, als fallen die Vertreter des glänzenderen Rechts unschuldig und triumphiere das Unrecht. Allein dies wäre außer aller Schönheit; denn wenn es in dem Gebiete, wo der störende Zufall (§ 40. 52) nur in unübersehlichem Fortgang aufgehoben wird, oft genug so aussieht, als wäre Gerechtigkeit nicht das Gesetz der Geschichte, so rückt ja eben das Schöne, was auseinandergesprengt ist, aneinander, und hier muß Gerechtigkeit im einzelnen Falle sichtbar walten. Piccolomini überlebt, aber mit zerschlagenem Herzen und mit dem Verluste des geliebten Sohnes. Der Dichter hätte nur mit ein paar Worten auch dies andeuten müssen, daß das scheinbar siegreiche System des Kaisers noch in weiter Zukunft Fluch tragen und so aus Wallensteins Blut die Erinnye aufsteigen werde. Wirklich zeigt ein Blick auf die neuere Kriegsgeschichte Österreichs, welche Früchte das System trägt, den Genius auch an der Spitze des Heers nicht zu dulden, sondern durch den Kriegsrat zu beschneiden und zu lähmen. Wallenstein könnte in den letzten schönen Momenten seines Lebens mit Seherblick diese Nemesis über der Zukunft schwebend erblicken. — In Shakespeares Julius Cäsar stellt sich dies gebrochene Überleben in doppelter Wendung ein. Zuerst überleben die Verschworenen mit dem Dolche des Vorwurfs im Busen den Mord des Helden, den die gesunkene Kraft Roms zum monarchischen Pathos berechtigte. Dann gehen sie selbst unter, da sie doch gegen die Triumvirn, die nicht eines Cäsars Beruf für sich haben, im Vorrechte des edleren Pathos sind. Sie sterben „nach Römerbrauch" durch das eigene Schwert, und Antonius, Octavius sprechen an der Leiche des Brutus die tiefste Achtung vor ihm aus. Will man Antonius und Kleopatra als eine Tragödie des Konflikts zwischen der Poesie der Leidenschaft und dem Geiste der männlichen Tat, welche durch die gegenüberstehende List und Konsequenz der Politik gefordert ist, betrachten, so siegt zwar diese, aber Octavius steht, als Sieger besiegt, mit Tränen vor den edlen Leichen des Antonius und der Kleopatra. So erscheint es selbst

als schönes Vorrecht der Helden, die das Jugendliche wollen, daß sie rasch dem tragischen Gesetze verfallen und im Tode die Lethe ihrer Schuld trinken. Rasch, wie sie sind, und begeistert, steht ihnen ein rascher Tod an; zäh und klug, wie sie sind, steht es den prosaischen Helden der Berechnung und des Positiven an, ein Patent, das sie zum Fürsten erhebt, mit schmerzvollem Blick zum Himmel zu empfangen. So siegt Heinrich IV. über die aufrührerischen Vasallen, der lodernde Percy fällt auf dem Bette der Ehre, aber der Sieger, der selbst den Thron als aufrührerischer Vasall bestiegen, trägt den schweren Flecken und den Gram um den Sohn, dessen sittliche Erhebung er nicht erleben soll, ins ruhmlose Krankenbett mit sich, in welchem er den trüben Geist aushaucht.

Über die Nebenpersonen gilt, was § 132 für die zweite Form des Tragischen ausgesprochen wurde. Ein Beispiel vollerer Schuld und um so edlerer Erhebung im Leiden ist Margarete in Goethes Faust. Valentin stirbt unschuldig, denn daß er die Verführung der Schwester mit dem Degen rächen will, ist nach den Sitten der Zeit keine Schuld. Aber er erträgt den Tod fest und „geht zu Gott ein als Soldat und brav“. Hämon in der Antigone tötet sich selbst, denn der Tod, der ihn der Braut vereinigt, ist ihm Wohltat. Der wackere Georg in Götz von Berlichingen stirbt als braver Reitersmann den ehrlichen Soldatentod. Die Begründung des Allgemeinen hat sich hier nicht weiter einzulassen, weil Zahl und näheres Schicksal der Nebenpersonen teils von dem einzelnen Falle, der in abstracto nicht zu bestimmen ist, teils von den besonderen Gesetzen der Kunstgattungen abhängen, die hieher nicht gehören.

§ 139

1 Die Negation ist in dieser Form des Tragischen die härteste, da der innerste Kern des sittlichen Wollens selbst die Schuld in sich schließt und in der strengen Dialektik der Handlung alles aus
2 dem Innern hervor und ins Innere eindringt. Ebendeswegen aber, weil es hier für die Schuld keine Berufung auf den Zufall gibt, gibt es auch keine Klage über Zufälligkeit der Strafe und ist diese Form vielmehr die gerechteste, daher auch ihre Ver-

söhnung die tiefste. Die in jeder der kämpfenden Mächte enthaltene Forderung des sittlichen Gesetzes ist durch die Tat erfüllt, aber zugleich die Einseitigkeit in beiden Taten durch die entgegengesetzte getilgt und hiedurch die Aussicht eröffnet, daß jene sich reinigend ihre Niederlage überleben werden. Die Subjekte, in 3
ihr Inneres gewiesen, erweitern die Deutlichkeit des Denkens, womit sie vorher nur ihr Pathos rechtfertigten, zur gerechten Betrachtung, der Haß erlischt in Liebe, und anerkennend, daß sie gefehlt, gehen sie zwar unter, aber in den sittlichen Einklang, der über ihren Leichen schwebt, ist auch ihr vereinigtes Bild aufgenommen (vgl. § 126).

1) Die Härte der Negation, die feine geistige Schärfe der Schuld, die sich hier ins Innerste selbst hineinstreckt, das Edelste selbst als einseitig offenbart, ist es vorzüglich, von welcher zurückgeschreckt Gruppe in seiner Ariadne diese Form des Schicksals weder in der Antigone, noch in einem andern Drama anerkennen will, freilich nur um die größere Härte an ihre Stelle zu setzen, daß „das Schicksal unverdient ist und außer der Zurechnung steht, daß aber doch für den davon Getroffenen die Illusion entsteht, als hafte es an seiner Zurechnung und sei seine Schuld" (S. 176). Es ist der praktisch moralische Standpunkt, ästhetisch gefaßt die Abneigung, die Form des subjektiv Erhabenen in die des absolut Erhabenen aufzulösen, was die Behauptung zur Folge hat, es sei die vollständigste Unpoesie, daß alles Edle dadurch schlecht werden solle, daß man sich ihm mit ganzer Seele hingebe, es sei eine Feier des Phlegma, der Gleichgültigkeit und Prosa. Der Mensch bleibt nach Gruppes Ansicht gerecht, das Schicksal ungerecht. Aber auch praktisch wird kein Mann, der Tatkraft hat, darum zögern, zu handeln, weil er in der reinen Betrachtung sich bewußt ist, daß das beste Handeln notwendig einseitig sein muß, weil man nicht Alles zugleich tun kann; denn die Betrachtung sagt ihm ja auch, daß die Summe dieser Einseitigkeiten die Vermittlung des allseitigen Ganzen vollzieht. Nur Naturen, die zum voraus zur Betrachtung und nicht zum Handeln geboren sind, werden durch die Furcht vor Einseitigkeit vom Handeln abgehalten, wie Hamlet, der aber gerade dadurch nur doppelt schuldig wird.

2) Ich sehe mir den Gegner deutlich gegenüber, er sagt, was er will, wie ich, die Gründe werden ausgetauscht, es ist kein lauernder Zufall, kein geweissagter Fluch, kein vierundzwanzigster oder neunundzwanzigster Februar zwischen dem Bewußtsein und der Tat. Alles ist knapp und durchsichtig beisammen; Schuld und Untergang fließt genau aus dem Verhältnis der einzelnen Subjektivität zur absoluten. Je reiner daher die Gerechtigkeit, um so tiefer auch die Versöhnung. Liegt keine Schuld hinter dem Innern, sondern nur im Innern (in der Antigone wird zwar der Unglücksstern ihres Hauses öfters erwähnt, aber nirgends als das den Mittelpunkt der Tragödie Bestimmende), so ist auch kein Schicksal anzuklagen. Positiv aber liegt die Versöhnung nach der objektiven Seite nicht nur darin, daß für den Augenblick wirklich geschehen ist, was jedes der kämpfenden sittlichen Gesetze forderte, sondern in der Aussicht, daß die harte Lehre künftig eine Ausgleichung des einen mit dem andern vor der Vollstreckung eines grausamen Gegenschlags mit sich führen werde. So wird aus dem Handeln des Kreon vom Chor die Lehre der Besonnenheit und des Weisewerdens im Alter gezogen, nur darf man nicht wie Böckh (Über d. Antig. d. Soph. Abh. d. Berl. Akad. 1824) dies für den Grundgedanken der Tragödie erklären. Kreon würde, wenn der Fall sich wiederholte, die Todesstrafe verkündigen, aber nicht vollstrecken. Man könnte einwenden, daraus folge ja eben die untragische stumpfe Vermittlung, allein es ist ein Anderes, ob dies in Aussicht gestellt oder in die Tragödie selbst aufgenommen wird. Allerdings liegt es der modernen Bildung näher, solche humane Ausgleichung in den tragischen Gang selbst aufzunehmen, wie im Prinzen Heinrich von Hessen-Homburg, wo der Kurfürst das Todesurteil ankündigt und nicht vollzieht, wodurch das Ganze glücklich schließt. Man vergesse aber nicht, daß Heinrich trotzdem durch alle Schrecken des Todes hindurch muß; man erwäge ferner, daß ein Konflikt zwischen Kampflust und Subordination eine schonendere Lösung duldet als zwischen so großen Mächten wie Staatswohl und Familienliebe. Doch auch die Humanität der Bildung mit in Rechnung genommen ist das Tragische tiefer, wenn ihr schonendes Tun nur in Aussicht gestellt ist. Allerdings liegt nun darin ein Widerspruch: schonende Ausgleichung ist in Aussicht gestellt, und der Zuschauer weiß doch: daß sobald ein Fall des Konflikts wiederkehren wird, so fordert das tragische Gesetz wieder den

blutigen Kampf. Dies ist ein Widerspruch, der nicht zu leugnen ist und daher die Ästhetik über das Erhabene hinaustreibt in eine andere Sphäre.

3) Dem Subjekte, das sein Pathos mit Gründen verfochten hat, kann die Helle des Gedankens nicht ferneliegen, um, durch Leiden belehrt, es auch mit dem entgegengesetzten in Einer gerechten Erwägung zusammenzufassen, seine Schuld zu erkennen, zur Reinheit der Kontemplation zurückzukehren, den Haß zu opfern, wie Tasso und Antonio (die freilich beide am Leben bleiben, weil überhaupt in dieser Tragödie zu wenig geschieht), und dem Feinde vereint über den Gräbern als die geistige Gestalt des Einen Mannes zu schweben, von dem Leonore spricht.

Der subjektive Eindruck des Erhabenen.

§ 140

Im Erhabenen nimmt wie im Schönen (vgl. § 70) das anschauende Subjekt den Gegenstand zuerst vermittels der Sinne auf; sobald er aber als Ganzes aufgefaßt ist, stellt sich ein anderes Verhältnis ein als im Schönen. Im Erhabenen ist das Sinnliche gegen die Idee negativ gesetzt. Da nun das erste Verhalten des Subjekts ein sinnliches ist, so wird dieses in seinem Zusammengehen mit dem Gegenstande (vgl. § 70 ff.) zuerst gewaltsam abgestoßen, die Unlust, die im Schönen gebunden blieb, weil der Eindruck seiner Hoheit mit dem Gefühle der Nähe und Vertraulichkeit ganz zusammenschmolz, entbindet sich. Nun ist aber die Negation im Gegenstande zugleich Position, und zwar nicht nur der Idee, sondern des individuellen Gebildes, das die Idee ebensosehr in sich enthält, als sie zugleich unendlich über es hinausgeht (§ 84). Das Subjekt also, weil es im Gegenstande miteingeschlossen ist, muß sich durch einen zweiten Akt erinnern, daß es selbst, wie dieser, Idee ist, die ihre begrenzte Gestalt setzt und überwindet: so wächst der Geist im Subjekte mit dem Geist

im Objekte zusammen, und es entsteht eine durch Unlust vermittelte, also in ihrer Entstehung wesentlich bewegte Lust (Kant).

Kant (Kr. d. ästh. Urtlskr. § 23): „Das Schöne führt direkt ein Gefühl der Beförderung des Lebens bei sich; das Gefühl des Erhabenen aber ist eine Lust, welche nur indirekt entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben erzeugt wird. — Das Gemüt wird von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselweise auch abgestoßen; daher das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust, als vielmehr Bewunderung und Achtung enthält, d. i. negative Lust genannt zu werden verdient.“ Die Unlust faßt Kant als ein Gefühl der Zweckwidrigkeit, welches dadurch entsteht, daß die Einbildungskraft in ihrem Versuche, den Gegenstand als Ganzes zusammenzufassen, immer wieder in Ohnmacht zurücksinkt. Er nennt daher das Erhabene „gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft“. Was es eigentlich sei, dem die Lust gilt, werden wir bei Kant nachher sehen, da er bloß Eine Hauptform des Erhabenen kennt. Er folgert aber aus seiner treffenden Darstellung jenes Strebens und Zurücksinkens, Haltens und Verlierens, Steigens und Schwindelns, was wesentlich durch den Widerspruch der Auffassung und Zusammenfassung bedingt ist (vgl. § 84, Anm.), daß die Lust eine bewegte sei (a. a. O. § 27): „Das Gemüt fühlt sich in der Vorstellung des Erhabenen in der Natur bewegt: da es in dem ästhetischen Urteile über das Schöne derselben in ruhiger Kontemplation ist.“ Hierauf wiederholt er den Satz von einem schnell wechselnden Abstoßen und Anziehen und findet diese Bewegung ganz richtig vorzüglich im Anfange des Akts; denn allerdings legt sich die Bewegung gegen das Ende, und beruhigt sich im Bewußtsein der gleichen Höhe mit der Idee das Subjekt zu voller Lust. Das Überschwengliche für die Einbildungskraft nennt Kant „gleichsam einen Abgrund, worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet usw.“ Daß er übrigens auch diese bewegte Lust von der außerästhetischen, durch Interesse beunruhigten, streng unterscheidet, versteht sich bei Kant von selbst.

Für die Lust in diesem Eindruck läßt sich kein besseres Wort finden, als welches Longin von der Wirkung des rhetorisch Er-

habenen braucht (*περὶ ὕψους* Sect. VII, 2): *φύσει γάρ πως ὑπὸ τοῦ ἀληθοῦς ὕψους ἐπαίρεταί τε ἡ ψυχὴ, καὶ γαυρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα ὅπερ ἤκουσεν.* Das Subjekt sagt zu dem Gegenstande: ich bin, was du bist! wie Hamlet, indem er dem Gespenste zu folgen entschlossen ist, ausruft:

Was wäre da zu fürchten?
Mein Leben acht' ich keiner Nadel wert,
Und meiner Seele, kann es der was tun,
Die ein unsterblich Ding ist wie er selbst?

Es ist ein Zusammenwachsen des ebenbürtigen Geists im Subjekte mit der unendlichen Idee im Gegenstande, ein Aufgehen beider in Einen Strom, ein Schwung, als führte uns Sturmwind mit in die Höhe. So schließen sich Lust und Unlust zusammen wie in den Worten Fausts, da er den Erdgeist erblickt hat: In jenem sel'gen Augenblicke, ich fühlte mich so klein, so groß!

§ 141

Was bei der Anschauung des objektiv Erhabenen emp- 1
funden wird, kann, da das Erhabene des Raums und der Zeit im Fortschritte unter die Kategorie der jederzeit Furcht erregenden Kraft befaßt wird (§ 95. 96), überhaupt als Furcht bezeichnet werden, nur daß die Furcht bei den zwei ersten Formen nicht eine so gewaltsame ist wie bei der dritten. Nun ist in § 102 dieser ganzen 2
Stufe des Erhabenen die wahre Unendlichkeit abgesprochen und für eine Täuschung im Subjekte erklärt worden, das vorgreifend seine Unendlichkeit dem Gegenstande unterschiebt. Diese Wahrheit macht Kant in dem Sinne geltend, daß er die Erhebung aus der Unlust in ein Besinnen des Subjekts auf seine eigene, wahre Unendlichkeit setzt und nun erst eine Subreption annimmt, durch welche es die Achtung vor seiner Vernunftbestimmung auf den Gegenstand übertrage. Allein sobald diese Besinnung wirklich eintritt, ist nicht nur die Erhebung abgeschnitten,

sondern auch die Furcht aufgehoben. Vielmehr setzt das Subjekt seine Täuschung dahin fort, daß ihm auch seine wahre, geistige Unendlichkeit wie eine sinnliche Macht erscheint, daß es sich selbst zu einer grenzenlosen Größe und Kraft erweitert und so mit dem Gegenstande in Eins zusammengeflossen sich ins Unendliche fortströmend und durchaus mutig fühlt.

1) Daß die Furcht keine wirkliche sein darf, ist schon in § 99, 2 gesagt. — Die Furcht gegenüber der eigentlichen Kraft ist deswegen eine gewaltsamere, weil eine wirkliche Zerstörung der Glieder unseres Körpers vorgestellt wird, wogegen wir bei Anschauung des räumlich und zeitlich Erhabenen zwar bald hinauf- und hinauszufließen oder wie in einen Abgrund bodenlos zu sinken fürchten, aber ohne die Vorstellung einer Wunde.

2) Hier ist ein durch die ganze Lehre vom Erhabenen bei Kant a. a. O. § 23—29 sich hindurchziehender, aus dem Subjektivismus des ganzen Standpunkts fließender Irrtum aufzudecken. Kant weist nach, daß in der ganzen Natur keine absolute Größe zu finden ist, welche doch zum Erhabenen gefordert wird. Die absolute Größe als Totalität ist Idee eines Noumens, das nur im Subjekte liegt und der Sinnenwelt als Substrat untergeschoben wird. Das eigentliche Gefühl ist daher (a. a. O. § 27) Achtung für unsere eigene Bestimmung, für das Vermögen unseres Gemüts, das Unendliche als Ganzes denken zu können, für die Ideen der Vernunft, die nur dem Subjekte angehören, und Kant findet daher (§ 25) die Formel: „Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“ Hierauf läßt er denn die Subreption eintreten: „Also ist das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechselung einer Achtung für das Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserem Subjekte) beweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht.“ Dies gilt zunächst vom mathematisch Erhabenen, bei dem dynamisch Erhabenen wendet es sich dahin, daß (a. a. O. § 28) „die Unwiderstehlichkeit der

Naturmacht uns, als Naturwesen betrachtet, zwar unsere physische Ohnmacht zu erkennen gibt, aber zugleich ein Vermögen entdeckt, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur, worauf sich eine Selbsterhaltung von ganz anderer Art gründet, als diejenige ist, die von der Natur außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann, wobei die Menschheit in unserer Person unerniedrigt bleibt, obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müßte". Hier wird also die Selbstschätzung der Unendlichkeit des Willens in uns, der Freiheit, dem Objekte, der endlichen Kraft untergeschoben. Kant bemerkt nicht, daß er dadurch nicht nur im Momente der Erhebung oder Lust ganz aus der vorliegenden Sphäre herausgeht, sondern daß er auch das Moment der Unlust, das Erliegen vor der Größe nämlich und die Furcht, und hiemit den ganzen Gegenstand aufhebt. Eine Täuschung ist da, aber wenn ich mich einmal auf sie besonnen habe, wenn ich mich erinnere, daß wahre Unendlichkeit nur in meinem Geiste ist, so hat Furcht und Erliegen ein Ende. Kant will das Furchtbare erklären und erklärt, daß wir es nicht zu fürchten brauchen. Daher hat er keinen Raum mehr für das Erhabene des Subjekts: er hat es schon in der Lehre vom objektiv Erhabenen ganz ausgegeben, und in Wahrheit hat er vielmehr, ohne es zu wissen, nur das Erhabene des Subjekts. Schon die einfache Beobachtung hätte ihn eines Andern belehren können, daß es der sinnlichere Mensch ist, der für das Erhabene der Natur am meisten Gefühl, daß es die Naturreligion ist, die ganz in dieser Empfindung ihre Heimat hat. Die Täuschung setzt sich im subjektiven Eindrucke vielmehr dahin fort, daß das Subjekt nicht nur die endliche Unendlichkeit des Gegenstandes mit der wahren, geistigen verwechselt, sondern umgekehrt, wenn es hierauf mit dem Gegenstande zusammenfließt, auch diese seine eigene Unendlichkeit wie eine massenhafte, sinnlich bestimmte fühlt. Wir erweitern uns zum Allleben der Natur, wir sind elementarisch gestimmt, wir halten es mit dem Sturm, den Wogen, schwimmen in diesem Strom ins Unendliche hinaus, wir gleichen Faust, der bei dem Anblick des Erdgeistes seine freie Kraft durch die Adern der Natur fließen fühlt und schaffend Götterleben zu genießen sich ahnungsvoll vermißt, der mit dem geschäftigen Geiste die weite Welt umschweift.

§ 142

1 Das Erhabene des Subjekts erregt als Leidenschaft ein
Gefühl des Erliegens vor der angeschauten Größe, das noch der
Furcht vor der bloßen Kraft enge verwandt ist, das Böse Grausen,
das positiv Pathetische Beschämung und Hochachtung, das ne-
gativ Pathetische, nachdem zuerst die Furcht vor dem angedrohten
Leiden in Bewegung gesetzt ist, Mitleiden, welches mit der Furcht
für den Bedrohten sich wechselseitig bedingt, und darauf Ehr-
2 furcht. Aus diesen Empfindungen der Unlust erhebt sich das an-
schauende Subjekt zu dem Bewußtsein seiner eigenen wahren
Unendlichkeit, verbrüdert sich mit dem angeschauten Subjekte,
und die Furcht vor der Gewalt der Leidenschaft wird eigenes
Kraftgefühl und Mut, das Grausen genießt im Anblicke der
Verkehrung selbst die Unendlichkeit der Subjektivität, die Hoch-
achtung wird Selbstachtung, das Mitleid reinigt sich durch die
Ehrfurcht zu dem Gefühle der eigenen Fähigkeit, im äußersten
Leiden selbst die reine Freiheit des Willens zu bewähren.

1) Es kann hier nicht Aufgabe sein, die ganze Tonleiter der Empfindungen zu verfolgen, welche das Erhabene des Subjekts erregt. So ist auch der Wechsel zwischen Achtung und Geringschätzung nicht besonders hervorgehoben, den der Anblick des schwankenden Willens (§ 116) hervorrufen muß. Hochachtung und Ehrfurcht sind zunächst als Gefühle der Unlust bezeichnet, indem das negative Moment, welches darin liegt, durch die wissenschaftliche Betrachtung von dem positiven getrennt wird. Man denke an einen Burgognino, der, da Fiesko die Maske von seiner Größe fallen läßt, in einen Stuhl sinkt mit den Worten: „Bin ich denn gar nichts mehr?" — Zu den Gefühlen der Unlust ist auch das Mitleiden gezählt. Es ist in der Furcht schon eingeschlossen, denn: „Alles das ist uns furchtbar, was, wenn es einem Andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde, und Alles das finden wir mitleidswert, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstände" (Aristoteles, Rhetor. II, 5.), und umgekehrt: „Mitleid ist Schmerzgefühl über ein Übel, das wir

uns auch für uns oder die Unsrigen als möglich vorstellen" (a. a. O. II, 8) oder wie Lessing (Hamb. Dramat. Abschn. 75) kurz sagt: „Und alles das finden wir mitleidenswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstände". Hiebei ist ein geistig gestimmtes Gemüt vorausgesetzt, denn die Ästhetik hat sich nicht mit der Frage zu beschäftigen, wie die Gefühle aus ihrer ersten Naturroheit herauszubilden seien, sondern setzt den ästhetischen Boden auch bei dem anschauenden Subjekte als geebnet voraus. Es streift dies schon an gewisse Fragen, welche die bekannte Aristotelische Stelle Poet. 6 in Anregung gebracht hat, wovon in den folgenden Paragraphen mehr. Im außerästhetischen Gebiete nun kann das gemeine Mitleiden ein Genuß sein, weil der Grad, in welchem auch das rohe Subjekt sich in den Leidenden hineinversetzt, nur dazu dient, die Schadenfreude um so mehr zu befriedigen. Der Tier- und Menschenquäler fühlt bei einiger Nervosität die Qualen des Gequälten alle mit, aber nur um so mehr kitzelt ihn das Bewußtsein der Überlegenheit, sie erregen zu können. Das Mitleid in seiner rohen Natürlichkeit ist mit der größten Grausamkeit vereinbar. Ist es nicht Grausamkeit im aktiven Sinne, so ist es doch Schadenfreude im Zusehen; der Grausame ist entweder selbst die beschädigende Kraft und freut sich ihrer, oder er verbindet sich, wenn er sie nicht selbst ausübt, in der Vorstellung mit ihr und hat so das Gefühl der Aktivität, während er aus seinem Mitgefühle wohl weiß, was das angeschaute Wesen leidet. Dieses grausame Mitleiden ist der Grund der Lust bei dem Genusse, den die rohe Menge im Anblicke von Hinrichtungen und die verdorbene im Lesen und Anschauen peinlicher Dichtungen und Aufführungen sucht. Der etwas Bessere, dem diese Grausamkeit ferne ist, aber auch die Reinheit des Gefühles noch fehlt, welche echte Schönheit voraussetzt, genießt bei solchem Anblicke wenigstens die Lust allgemeiner Aufregung seines Gefühlslebens; freilich ist diese bloße Aufregung nur dem ein Genuß, der zwar nicht schlecht ist, aber stumpf. Dies wird im Folgenden noch ausdrücklich hervorzuheben sein. Auf wahrhaft ästhetischem Boden aber (auch auf sittlichem, jedoch auf andere Weise) ist das Mitleiden an sich bloße Unlust, ebenso wie objektiv das Häßliche (der Zerstörung) an sich verwerflich ist, aber es hat die Bedeutung, mächtiger negativer Hebel einer Lust zu sein, wie das Häßliche zulässig ist um des Furchtbaren willen.

2) Correggio vor Raphaels Sixtinischer Madonna: anch' io sono pittore! — Was das Böse betrifft, so darf hier noch nicht geltend gemacht werden, daß die Erhebung für den Zuschauer in der Zerstörung desselben liege, denn dies ist schon tragisch. Es tut sich im Bösen der Abgrund der Subjektivität in der Form der entsetzlichsten Abstraktion auf; die ungeheuren Kräfte, die darin walten, verkehrt freilich, bewirken ein Staunen vor den Untiefen, die im Zuschauer selbst schlummern, welches allerdings energisch erhebender Art ist. Die Sehnsucht des untergehenden Bösewichts nach Liebe und der Gedanke, wie schade es um so viel Kraft sei, bewirken (vgl. § 108, 2 und 131, 2) sogar Mitleiden: dieses aber löst sich nicht in Ehrfurcht vor dem im Leiden sich verklärenden Subjekte, sondern in Ehrfurcht vor dem Schicksal. In dem Übergang aus dem Mitleiden mit dem edeln Subjekte dagegen zur Lust verschwindet zunächst das vorangehende Gefühl der Furcht. Dieses Gefühl kann hier nicht wie da, wo die bloße Kraft der Gegenstand ist, für sich zur Lust werden durch Zusammenströmen eigenen Kraftgefühls mit der Kraft im Gegenstande, denn diese Seite wird ganz verlassen, die Teilnahme kehrt ein in das Innere des leidenden Subjekts, und nun tritt das Positive und Lusterregende in der Ehrfurcht hervor: der Zuschauer hebt sich an der Stärke des Leidenden, an der Ruhe des Würdigen hinauf und fühlt in sich dieselbe Tiefe sittlicher Überwindung.

§ 143

Das Tragische erregt durch seinen Vordergrund zunächst dieselben Gefühle wie das Erhabene des Subjekts; allein diese sind von Anfang an durch den drohenden Hintergrund, auf welchem die Subjekte stehen, unter ein Gefühl dunkler Furcht befaßt, und diese Furcht unterscheidet sich von der obigen (§ 142), wie sie auch zunächst durch einzelne drohende Umstände und Subjekte erregt sein mag, dadurch, daß sie allgemeiner Art ist, denn auch dem drohenden Subjekte und jedem Einzelnen droht das erwartete Übel, und das anschauende Subjekt, das überhaupt nur fürchten kann als ein im angeschauten mitgesetztes, befaßt auch sich unter die absolute Drohung. Allein der Eindruck des noch in der Fülle

seiner Erhabenheit glänzenden Subjekts, worin der unendliche Abstand zwischen der sittlichen Macht, von der es durchdrungen ist, und der einzelnen Subjektivität noch verborgen ist, stellt den drohenden Hintergrund in Dunkel und läßt ihn als einen Abgrund von Kraft erscheinen, dessen sittliche Bedeutung erst geahnt wird. Die Unlust, die in der Furcht liegt, schließt indessen bereits ein Gefühl der Lust in sich, indem sich der Zuschauer zugleich auf die Seite der Kraft schlägt, auf deren Entladung er gespannt ist.

Dieser und die folgenden Paragraphen sollen kein Kommentar der Stelle des Aristoteles sein, Poet. 6: *ἔςιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης* usw., *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* Die Stelle und was in der Rhetorik, Politik und Poetik mit ihr zusammenhängt, ist ebenso anregend als ungenügend, und wenn der Philolog billig dem Reize der Ergänzung folgt, so hat der Ästhetiker sich zu erinnern, daß die Zeit der Autoritäten vorüber ist. Das Treffende der Stelle ist, daß richtiger und einfacher die negativen Grundgefühle des Tragischen nicht ausgesprochen werden können, das Mangelhafte (ob Lücke, ob Unterlassung ist hier nicht zu untersuchen), daß die positiven oder Lustgefühle, zu denen jene beiden in ihrer Reinigung sich umbilden, nicht genannt sind; denn mag auch die ganze Reinigung nur homöopathisch sein und gerade in der Steigerung zu einer Krise bestehen, gereinigt müssen jene Gefühle doch andere Namen führen als ungeläutert. Allein es handelt sich hier noch von etwas Anderem, warum die Stelle für eine Wissenschaft der Ästhetik nicht Autorität sein kann. Aristoteles spricht, ganz in antiker Weise, von Furcht und Mitleid, wie sie außerhalb des Gebiets ästhetischer Wirkung als natürliche Affekte, und zwar mit der Leidenschaftlichkeit des Südens, auftreten, während die jetzige Ästhetik diese Affekte, selbst wie sie als noch unvollkommene erste Wirkung des Tragischen auftreten, als eine geläuterte kontemplative Unlust aufführt: d. h. als eine Unlust, welche zwar nur möglich ist, sofern der Zuschauer sich in die Bedrohten und Leidenden hineinversetzt, aber wobei doch von rein stoffartiger Furcht und Mitleid nicht mehr die Rede ist. Stoffartig also, wie sie sind, sollen diese Affekte durch die Tragödie geläutert werden. Bei dieser

Läuterung nun berücksichtigt offenbar Aristoteles zunächst den idealen Gehalt der Tragödie nicht, sondern nur folgende Punkte: Erstens die μίμησις. Aus dieser entsteht (a. a. O. 14) ἡ ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου ἡδονή. (Vgl. Ed. Müller, Gesch. d. Theorie d. Kunst bei d. Alten Teil 2, S. 62. 66. 67.) Die Affekte werden dadurch gereinigt, daß sie durch eine Handlung erregt werden, die nicht wirklich, nur dargestellt ist. Dies ist es also, diese Entfernung des Stoffartigen, was die jetzige Ästhetik schon voraussetzt. Zweitens: das Hineinversetzen in die bedrohten und leidenden Subjekte, welches daraus folgt; ich fürchte und leide zwar mit ihnen, aber doch wesentlich nur in ihnen, so daß in der Teilnahme das Stoffartige des Affekts aus mir gezogen wird, sich von mir ablöst. Hier nun ist das Wichtigste dies, was schon § 142, 1 angeführt ist: daß Aristoteles Furcht und Mitleiden als Momente Eines Affekts scharfsinnig auffaßt, wozu Rhetorik 2, 5. 8 beizuziehen ist. Auch Lessing ist dort schon genannt; er hat das Verdienst, diesen Punkt in Aristoteles zuerst aufgehellt zu haben (Hamb. Dram. Abschn. 74 ff.). — Beiläufig gesagt: schon diese Stellen der Rhetorik, ebensosehr aber alle in der Poetik über Furcht und Mitleid widerlegen auf den ersten Anblick die von Goethe (Werke Bd. 46, S. 16—21) aufgestellte, von A. Stahr (Deutsche Jahrb. April 1842) aufgenommene Ansicht. — Die Furcht wird Mitleid, wenn das befürchtete Übel einschlägt, sie ist zukünftiges Mitleid. Die Furcht hingegen, welche Furcht bleibt und, wenn das Übel einschlagend mich trifft, in Schrecken, der nur mir gilt, übergeht, kann nicht Mitleid werden, sie bleibt also stoffartig. Umgekehrt: das Mitleid, das nicht das Ende einer Furcht ist, die ich teilte, die also einen allgemeinen Grund hat, ein Gefühl des allgemeinen Menschenloses ist (E. Müller a. a. O. S. 65. 66), ist gemeines und rohes Mitleid. Aristoteles hatte also vorzüglich eine Reinigung dieser Affekte durch gegenseitiges Einschließen und Übergang ineinander im Auge. Das Geheimnis sitzt also vorzüglich da, wo es Lessing (a. a. O. Abschn. 78) aufsucht: „Wer den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, muß stückweise zeigen 1) wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2) wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3) wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und 4) wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige." Nun erst drittens ist beizuziehen, daß Aristoteles auch auf den Gehalt eingeht und namentlich Poet. Kap. 13 als Inhalt der

Tragödie das Leiden großer Menschen ohne entsprechende Schuld verlangt. Sieht der Zuschauer, wie auch der Beste nicht ausgenommen ist, so wird dadurch erst sein Schmerz groß, erhaben, allgemein (Ed. Müller a. a. O.). Auf diesem Punkte nun aber fehlt bei Aristoteles ein Hauptmoment. Er spricht zwar von einer ἁμαρτία, aber er entwickelt den Begriff der Schuld nicht weiter und geht also auch nicht auf den Begriff der absoluten Gerechtigkeit über, deren Anschauung erst Furcht und Mitleid in wesentlich andere Gefühle verwandelt. Diesen Mangel hat Ed. Müller nicht gehörig hervorgehoben, und Bohtz (Die Idee des Tragischen S. 109 ff.) hat ihn ergänzt, ohne ihn bei Aristoteles aufzudecken. Für uns aber, die wir nicht von der ersten Läuterung jener Gefühle aus ihrer Stoffartigkeit, sondern von ihrer weiteren Umbildung, nachdem sie zum voraus als ästhetische vorausgesetzt sind, zu reden haben, wird dies Moment das wichtigste sein. — In Beziehung auf den vorliegenden Paragraphen, der keiner Erläuterung bedarf, ist nur noch hinzuzusetzen, daß, wenn Aristoteles unter τοιούτων die ganze Tonleiter der in Furcht und Mitleid begriffenen Gefühle versteht, in der Furcht namentlich das besondere Moment der Spannung hervorzuheben ist, in welcher außer der steigenden Bangigkeit, die selbst nicht ohne Lust ist, sobald der Zuschauer sich auf die Seite der drohenden Kraft schlägt, noch ein Reiz der Wißbegierde liegt.

§ 144

Das Übel bricht aus, die Furcht geht in Schrecken und Mitleid mit allen ihren Abstufungen über. Diese Gefühle nun schließen noch abgesehen von weiterer Erhebung nur die ganz allgemeine Lust durchgreifender Aufregung in sich, welche um so stärker ist, wenn beide zwischen wechselsweise sich verletzenden Kämpfern ihre Teilnahme wechseln. Aber nur das rohe oder stumpfe Gemüt befriedigt der Schrecken, weil er reizt, das Mitleid, weil es aufregend auflöst; dem ästhetisch Gestimmten werden beide zu einem Gefühle wahrer Unlust, weil bei dem Anblicke des Leidens, sofern zunächst dessen Mißverhältnis zur Schuld einseitig

betrachtet wird, auch die Lust verschwindet, die im vorigen Gefühle drohender Kraft lag.

Die Aufregung des Gemüts, die Aufrüttlung aller Nerven ist darum so tief und allgemein, weil Schrecken und Mitleid in widersprechenden Stellungen um so mehr das Herz bestürmen, je reiner das Tragische ist, insbesondere also bei der dritten Form des negativ Tragischen. Ich erschrecke für den Feind des Helden und bemitleide ihn, ich sehe den Gegenschlag, und beide Gefühle werden auf diesen und ebenso auf beteiligte Nebenpersonen übergetragen. Es liegt in dieser Durchwühlung des Innern die abstrakte Lust allgemeiner Aufrüttlung, aber, wie in anderem Zusammenhange die Anmerkungen schon § 142, 1 ausgesprochen haben, nur dem unreinen Gemüte genügt sie, nur die Barbarei der Roheit oder Blasiertheit ist zufriedengestellt durch unaufgelöste peinliche Effekte, etwa auch die phantasielose Ordentlichkeit, weil sie von der langen Weile befreit wird. Dem ästhetischen Gefühle fehlt nun die Versöhnung, denn mit der bloßen Kraft kann es nicht mehr halten, da auf die Kraft ein neues Licht fällt, das sittliche, in dessen Beleuchtung sie als bloße Kraft keinen Wert hat, oder vielmehr Unwillen erregt, da sie nun als ungerecht erscheint.

§ 145

Allein inzwischen hat sich im Fortgange das Ganze verändert. Die bedrohten Subjekte sind schuldig geworden, und da diese Schuld darin bestand, daß sie ihr Pathos mit der Einseitigkeit der einzelnen Subjektivität behafteten, so löst sich die sittliche Macht, von der sie durchdrungen waren, aus dieser Durchdringung und stellt sich unendlich über sie. Indem sie leiden, wird allerdings auch die von ihnen vertretene sittliche Macht verletzt, und dies erhöht zunächst das Gefühl der Unlust. Aber diese Macht hat noch einen anderen Boden, sie ist im reinen Einklang der absoluten sittlichen Idee aufgehoben, und das Gesetz dieses Einklangs tritt nun als wahrer Kern der vorher dunkeln tragischen Kraft hervor und übt an den Schuldigen Gerechtigkeit. Der Zu-

schauer nun, mitgesetzt in den angeschauten Subjekten, fühlt die allgemeine Schuld ebenso wie das Leiden auch als die seinige und richtet sich in diesem Anblicke zu dem Gefühle der absoluten Ehrfurcht vor der absoluten sittlichen Macht auf.

Bohtz (a. a. O. S. 135) nennt diese wahrhaft gereinigte Furcht Ehrfurcht oder mit der h. Schrift Furcht des Herrn. Jener Name mußte allerdings schon für das Gefühl gebraucht werden, das subjektive Erhabenheit erregt (§ 142). Dagegen führen Ausdrücke wie: Furcht des Herrn oder Anbetung auf das salbungsreiche Gebiet ab.

§ 146

Der Zuschauer schlägt sich nun selbst auf die Seite des ausübenden absoluten Subjekts, und in dieses höchste Gefühl, ein Glied des ewigen Ganzen zu sein, löst sich auch die Unlust auf, die als erste Stimmung in der Ehrfurcht liegt. Kommt dazu im angeschauten Subjekte die Anerkennung der Schuld und dadurch die innere Überwindung des Leidens, so wird die Lust durch den Anblick der wiederhergestellten, in die absolute aufgenommenen subjektiven Erhabenheit verdoppelt. Die verletzten Momente der absoluten sittlichen Einheit aber, d. h. die einzelnen sittlichen Mächte werden nicht nur innerlich durch jene Anerkennung wieder in Einklang gesetzt, sondern ebendadurch wird in Aussicht gestellt, daß sie, den Untergang ihrer einseitigen Vertretung überdauernd, einer Reinigung entgegengehen (§ 139, 2). So erscheint die absolute Macht als eine wesentlich erhaltende. Die volle Lust, welche durch dieses Schauspiel aus der vollen Unlust entspringt, gewährt in ihrer Reinheit nur die dritte Form des negativ Tragischen, die übrigen führen dazu in unvollständigen Stufen.

Es hätte zu unendlicher Breite geführt, wenn der subjektive Eindruck jeder Form des Tragischen besonders hätte behandelt werden sollen. Im positiv Tragischen nimmt die Unlust nicht ihren vollen

Verlauf, da Schuld und Leiden nicht bis zum Letzten und Äußersten gehen; allerdings ist ebendarum die Lust um so weniger tief. In den zwei ersten Formen des negativ Tragischen dehnt sich die Unlust vollständig aus und geht nicht in reine Lust über, man kann aber ebensogut auch hier sagen, daß diese nicht vollständig sei, weil jene nicht tief genug geht, indem der Schmerz über eine bloß anhängende und beiläufige Schuld ungleich oberflächlicher ist als der über die innere Schuld im sittlichen Streben selbst. —

Mit dem Bisherigen glauben wir das Erhabene entwickelt zu haben und fassen es in seiner Spitze mit den Worten des Dichters zusammen:

— Das große, gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.

B. Das Komische.

§ 147

Der reine Einklang des Schönen ist im Erhabenen durch die negative Stellung der Idee gegen das Bild zu dem Widerspruche eines Übergreifens jener über dieses bei fortgesetzter Unzer-
1 trennlichkeit aufgehoben. Die Versöhnung am Schlusse des Tragischen ist keine Herstellung, sondern nur eine täuschende Hinausschiebung der positiven Geltung des Bildes; diese bleibt aber vermöge der im Begriffe des Schönen gesetzten reinen Durchdringung dem Bilde trotz der in § 83 eingeräumten Unselbständigkeit, denn ungeachtet dieser sollen Bild und Idee einander vollständig decken.
2 Das Wesen des Schönen selbst fordert daher eine Herstellung dieser Störung, eine völlige Genugtuung für das verkürzte Recht des Bilds, und diese kann nur in einem neuen Widerspruche bestehen, nämlich in einer negativen Stellung, welche sich nun das Bild zur Idee gibt, indem es sich der Durchdringung mit der Idee widersetzt und dennoch als das Ganze behauptet.

1) Die Versöhnung im Erhabenen war durchaus unvollkommen. Objektiv kam das Recht des begrenzten Gebildes im Schönen mit dem ganzen, ihm eingeräumten Reiche der Zufälligkeit (§ 30 ff.), subjektiv das Recht des Bewußtseins, sich in dieser Welt heimisch zu empfinden, immer zu kurz. Im Tragischen schloß zwar jede Form mit einer Versöhnung, die um so tiefer ging, je tiefer die Negation und der Schmerz. Allein diese Versöhnung war immer zu teuer erkauft. Sie schwebt über Leichen; Falstaff mag nicht „solche grinsende Ehre". In § 138 Anm. 1; 139, 2 eröffnete sich ein Ausblick auf die Milderung der im Tragischen sich bekämpfenden Gegensätze durch die im einzelnen vorliegenden Falle liegende blutige Lehre. Allein diese Milderung war innerhalb des Tragischen wirklich nicht zu erwarten; denn wo immer ein ernstlicher Fall kommt, kann ja doch im Konflikte von beiden kämpfenden Seiten nur Eines geschehen, das Andere nicht. Wird aber der Fall eines nicht absoluten, sondern eines solchen Konflikts vorgestellt, der durch Humanität lösbar ist, so entsteht entweder das Schauspiel des positiv Tragischen, und auch hier geht es ohne schweres Opfer nicht ab, oder es entsteht etwas, was gar nicht tragisch ist, weil wirklich der Konflikt nur ein scheinbarer war, und dies Etwas kann nur ein Vorgang sein, der in das Gebiet fällt, welches jetzt vor uns liegt. Das Bild ist nun zwar in dem Ganzen, das die Schönheit ist, die unselbständige Seite, allein dadurch ist ihm seine Bestimmung nicht abgesprochen, zwar das Gefäß, aber das zureichende Gefäß der Idee zu sein. Bild und Idee sollen sich vollständig decken.

2) Das Gesetz des Schönen selbst treibt daher weiter zu einer neuen Form des Widerstreits. Nicht das einfach Schöne kann hier als Genugtuung des verkürzten Rechts des Bildes wieder eintreten. Eine Negation ist nur durch eine zweite Negation aufzuheben. Der Staat ist nicht zufrieden, sich gegen das Unrecht als das gerechte Ganze tatlos hinzustellen, sondern er verletzt den Verletzenden, er negiert ihn tatsächlich, wie dieser durch das in seiner Tat aufgestellte Prinzip ihn negiert. So kann die Gärung des Widerstreits im Schönen sich nicht plötzlich legen, die Verkürzung des einen Moments durch das andere muß sich durch Verkürzung des anderen durch das eine erst zum Gleichgewichte herstellen. Der Geist des Ganzen muß dem beeinträchtigten Gliede seines Einklangs dadurch das entzogene Recht wiedergeben. Du sublime au ridicule il n'y a qu' un pas. Dieses Wort muß man

nicht durch stoffartige Anführungen aus der Wirklichkeit, ebensowenig durch Berufung auf einen ästhetischen Zusammenhang, der die Einmischung des Komischen nicht zuläßt, abstumpfen wollen. Es kann dadurch nur bewiesen werden, daß der Satz nicht überall anzuwenden ist; allein damit ist gar nichts gesagt, denn es gibt kein Gesetz, das anderswo als in seinem Kreise gälte.

§ 148

1 Dies ist ein Widerspruch, weil das Bild ohne die Idee nichts ist. Derselbe begründet eine Erscheinung, worin das Unterste zu oberst gestellt ist, indem das Einzelne, das vom Allgemeinen zur Unterordnung bestimmt ist, die Stellung sich anmaßt, welche derjenigen Seite des Bildes zukommt, die wesentlich das Allgemeine in sich darstellen soll. Dieser Widerspruch ist das Häßliche.
2 Nun ist das Häßliche bereits im Erhabenen (§ 98. 100. 106. 108. 113) aufgetreten, und dies scheint mit der richtigen Begriffsfolge zu streiten, denn jetzt wird es aus der negativen Stellung des Bildes gegen die Idee abgeleitet, dort folgte es aus der negativen Stellung der Idee gegen das Bild. Allein es folgte aus einem Übermaße, welches die Ordnung des Gebildes zwar verkehrt, aber zu furchtbar ist, als daß der Nachdruck auf die Verkehrung fallen kann. Was an sich Verkehrung der Idee, die das Gebilde als sein Gattungsbegriff beherrscht, in Häßlichkeit wäre, trat dadurch unter einen andern Standpunkt, in welchem es der Idee dient, nämlich derjenigen, welche je in der besonderen Sphäre das Erhabene bedingte.

1) § 98 gab bereits eine vorläufige Begriffsbestimmung des Häßlichen. Diese ergänzt sich an der gegenwärtigen Stelle zunächst dadurch, daß die Umkehrung der Harmonie eines Bildes als eine falsche Stellung der geistig sprechenden und der geistig bedeutungsloseren, zur Unterordnung bestimmten Teile ausgesprochen wird; wie wenn z. B. die Nase, die nur einen schwachen Anteil an dem geistigen Ausdrucke des Gesichtes hat, durch unverhältnismäßige Größe diejenigen

Teile verdunkelt, wo derselbe vorzüglich seinen Sitz hat. In § 98 handelte es sich von der Kategorie der Kraft, von einer Überladung einzelner Organe mit derselben, wo also diese geistige Schärfe des Häßlichen noch nicht hervortrat. Im Bösen (§ 108) nahm freilich die Häßlichkeit schon diese geistige Bedeutung an, allein auch hier ist die Verkehrung zu furchtbar, um als solche den Nachdruck auf sich zu ziehen, es bleibt also auch hier die auf einzelne Teile gelegte Überladung der Kraft das Bestimmende der Erscheinung. Diese Bemerkungen führen bereits zu der folgenden.

2) Das Häßliche trat schon im Erhabenen hervor, war aber hier nicht das Gesuchte, nicht das, worauf die Untersuchung als ihren Zweck hindrängte. Es stand in zweiter Linie, denn es wurde aufgenommen nur um des Furchtbaren willen. Das Häßliche ist nun an der jetzigen Stelle zu begreifen als verzerrende Auflehnung des Bilds gegen die Idee, d. h. gegen die Idee, die als Gattung das Gebilde beherrschen soll. Allein im Erhabenen stand diese Verzerrung in einem andern Zusammenhange, sie diente selbst einer *anderweitigen Idee*. Wenn also z. B. der Rachen des Krokodils so vorherrschend hervortritt, daß alles Ebenmaß verschwindet, wenn Schultern, Brust und Arme an einem Menschen so stark sind, daß der Kopf dagegen unverhältnismäßig klein erscheint, so wird im Erhabenen nicht dies in Betrachtung gezogen, daß dort in der Tiergestalt der Begriff des tierischen Organismus, der allerdings schon harmonischere Ausbildung der Organe in sich schließt, hier der Begriff des reinen menschlichen Organismus beleidigt ist, sondern das Mißverhältnis wirkt im Dienste der Idee auf der Stufe, wo diese eben im dortigen Zusammenhange steht, nämlich der furchterregenden Kraft. Die Sache verhält sich also im Grunde so: das Häßliche wurde dort nur *stoffartig* aufgenommen, um im Sinne des Furchtbaren zur reinen Form erhoben zu werden, nun aber sucht und setzt der innere Zusammenhang des Schönen selbst das Häßliche als den bestimmenden Begriff, und jetzt tritt die Verkehrung der eigenen, dem Gebilde inwohnenden Idee als das Wesentliche hervor.

§ 149

Ebendarum war der Widerspruch des Häßlichen nicht in 1
seiner Strenge vorhanden, wo dasselbe im Erhabenen hervortrat;

denn die Verkehrung des Einklangs, wodurch das Unterste zu oberst gestellt wird, behauptete sich dort nicht als schön, sondern war nur Mittel des Furchtbaren. Alle Häßlichkeit, welche furchtbar ist, fällt aus der reinen Häßlichkeit, die an der gegenwärtigen
2 Stelle auftritt, weg, da der in § 147 gegebene Übergang das Häßliche als solches fordert, d. h. eine Erscheinung, welche gegen ihre eigene Idee, oder gegen die aus ihrer eigenen Gattung fließenden Bildungsgesetze, ohne welche sie doch nichts ist und deren verzerrtes Bild sich selbst in der Verkehrung noch darstellt, sich nicht nur auflehnt, sondern in dieser Verkehrung selbst das Schöne zu sein sich anmaßt.

1) Weiße hat das Verdienst, dem Häßlichen den Ort, der ihm gehört, nämlich auf dem Übergange vom Erhabenen zum Komischen angewiesen zu haben; eine Stellung, die durch einen Wink Lessings angedeutet war, von welchem die Rede sein wird. Allein sowohl er, als Ruge, der ihm folgt, führen hier eine dämonische Gespensterwelt auf, welche wesentlich grauenhaft ist und daher unter das Furchtbare, also das Erhabene, fällt (Weiße, Ästh. I, § 26—28. Ruge, Neue Vorsch. d. Ästh. S. 106. 107). Was ihnen vorschwebt, ist eine Kunst, welche Larven statt Schönheit gibt, die verzerrte Romantik. Allein wo irgend die Kunst diesen Abgrund ausbeutet, da tut sie es in der Meinung, wahrhaft erhaben (und — wodurch der folgende Übergang freilich schon ausgesprochen ist — komisch) zu sein. Keine Richtung der Kunst wird den Satz: le laid est le beau, den eine geistreiche Karikatur als Losung der französischen Romantiker aufgestellt hat, in einem anderen Sinne zum leitenden erheben, als weil sie durch das Häßliche tragisch (oder komisch) zu erschüttern meint. Man könnte zwar sagen, es bleibe eine solche Richtung doch im rein Häßlichen stehen, weil ihr das Moment der Versöhnung fehle, das auch im Furchtbaren liegen soll. Allein nicht alle Versöhnung fehlt, sondern diejenige, welche je die vorliegende Form fordert; z. B. wo sittliche Versöhnung eintreten sollte, bleibt es bei dem allgemeinen Lustgefühle, welches die bloße Kraft mit sich führt. Dies ist aber eine Verirrung, welche nur in der Lehre von der Phantasie, ihren geschichtlichen Idealen, und von der Kunst zu erwähnen ist. Weil nun jene Ästhe-

tiker übersehen, daß der größte Teil der Häßlichkeit, die sie darstellen, in das Erhabene fällt, wird die Lehre von diesem rein verschwindenden Begriffe, der für sich gar keine wirkliche Welt des Schönen begründen kann, zu selbständig und nimmt eine besondere abgegrenzte Stellung ein, statt einen fließenden Übergang darzustellen.

2) Der Übergang, der zur reinen Häßlichkeit führt, liegt nach § 147 in einer Forderung, die notwendig und bloß aus dem Schönen folgt. Er ist rein ästhetisch. Anders bei Weiße (a. a. O. § 24). Nach seiner Darstellung trieb, wie schon oben angeführt, das Erhabene über das Schöne hinaus, dieses erschien nur als Anklang und Vorbild eines höher liegenden Göttlichen (a. a. O. S. 165). Das Schöne nun, das schön sein will, ohne auf dieses Höhere hinauszuweisen, ist nach ihm die Häßlichkeit. Demnach wäre Alles, was schön ist, aber nicht auf die Weise des Erhabenen, häßlich, oder nach Weißes Erklärung des Erhabenen alles Schöne, das sich dagegen sträubt, sich (wahrscheinlich als frostige Allegorie?) in die Theologie und theologische Moral aufzulösen. Das Häßliche sträubt sich aber nicht gegen etwas außer ihm, nicht gegen eine „Allgemeinheit, die zuvor als etwas außer dem Gegenstande Vorhandenes betrachtet werden mußte“ (S. 177), sondern es sträubt sich gegen die Allgemeinheit, welche das Gebilde als dessen eigenstes, innerstes Leben, als sein Gattungsgesetz so durchdringen soll, daß es sie in sich selbst darstellt. Aus dieser Ableitung ergibt sich für Weiße (§ 27), daß die Gespensterwelt der Häßlichkeit nichts Anderes sei als die reine, d. h. durch keine Zucht noch Bildung bezwungene Phantasie, die eigensinnige Phantasie des Individuums. Die zuchtlose Phantasie ist vielmehr noch nicht oder nicht mehr Phantasie; die Phantasie hat das Gute als aufgehobenes Moment in sich und braucht keine Zucht von der Theologie. Weiter (§ 28) wird der letzte und zureichende Grund dieser Gespensterbildung in dem Bösen gesucht: die Vollendung des Abirrens von dem Zusammenhange der Ästhetik. Wenn die Phantasie sich erst durch positive Religion ergänzen soll, ist freilich die reine Phantasie das Böse. In anderer, doch ebenfalls ethisierender Weise nimmt Ruge (a. a. O. S. 90 ff.) den Übergang: der Geist muß aus der Erhebung zurücksinken; hält er diesen Zustand des Stagnierens fest und behauptet ihn als das Wahre, so wird der Abfall prinzipiell, und die Erscheinung dieses Abfalls ist die Häßlichkeit. Allein was die Ästhetik sucht und fordert, ist eben

die **Erscheinung**, die **Ruge** nur nachträglich hinzugibt, mag sie nun das eigentlich Böse, oder Verkehrung des Geistes, der erst Seele ist (vgl. § 108, 1), oder irgendeine andere der nun zu nennenden Formen zu ihrem Innern haben.

§ 150

Soll nun die reine Häßlichkeit entstehen, so muß das Schöne dasjenige in der Erscheinung aufbieten, wodurch, wenn nicht der weitere Akt der Aufhebung in der Idee folgt, diese in Verkümmerung untergeht: die verworrenen Übergangsformen zwischen den Reichen der als unbewußtes Leben wirklichen Idee (§ 18) und das ganze Gebiet der **Zufälligkeit**, wie sie sowohl die Entstehung der Individuen beherrscht (§ 31), als auch in der unendlichen Eigenheit derselben (§ 32), die sich aber hier nicht, wie in der Lehre vom Erhabenen, zur furchtbaren Bosheit steigern darf, und im Wechsel der Sollizitation (§ 33) wirksam ist. Das Erhabene hat die Zufälligkeit zwar nicht aufgehoben, aber streng durch die bindende Idee zusammengehalten; sie muß nun in ihrem ganzen Umfang hereinbrechen, und selbst die schlechtweg störende Form der Zufälligkeit, welche in § 40 als unästhetisch behauptet ist, das sinnlose Übel nämlich, bleibt dabei nicht aus; denn hat die Idee nicht die Kraft, jene Zufälligkeiten zu beherrschen, so muß auch diese wirkliche Verkümmerung einbrechen.

Es ist viel zu wenig geschehen, wenn man das Häßliche einfach auf das Böse reduziert. Zunächst halten wir einfach an dem allgemein Geltenden, daß, was zuerst die genannten Übergangsformen betrifft, z. B. viele Amphibien, der Affe usw. häßlich sind. Die Redensart, sie seien schön in ihrer Art, sagt gar nichts; es liegt bei jenem Urteil eine ganz wahre Idee der Bedeutung des Organismus zugrunde. Die ganze Wendung, die nun die Gärung im Schönen nimmt, muß aber vor Allem darin bestehen, daß nun die vom Erhabenen streng beherrschte **Zufälligkeit** entfesselt wird, und zwar in allen § 30 ff. unterschiedenen Formen; zuerst die Zufälligkeit, ob ein Subjekt da ist,

oder nicht. Man erinnere sich nur z. B. an das zweckwidrige, den von den übrigen Personen beabsichtigten Zusammenhang störende Auftreten unbequemer Personen im Lustspiel usw. Dies ist komisch, aber wenn man die Wendung des Verlaufs, wodurch es komisch wird, wegläßt (und wir lassen sie hier noch weg), ist es häßlich. Die unendliche Eigenheit: das ganze Feld der Grillen, Willkürlichkeiten, Absonderlichkeiten, Launen, und an seiner Spitze erst diese Welt zum Prinzip erhoben: das Böse. Hier aber ist sogleich zu bevorworten, daß das Böse nicht furchtbar sein darf, sonst entsteht Häßlichkeit erhabener Art; ehe dieser Punkt weiter verfolgt wird, nennen wir statt des Bösen das Schlechte. Die Zufälligkeit der Sollizitation: alle die Handlungen, Naturzufälle, wodurch dargestellte Individuen ganz außer dem Zusammenhange ihrer begründeten Zwecke gereizt, zu unzeitiger Tätigkeit durch unzeitige Erfahrung genötigt werden: Diarrhöe im Eilwagen u. dgl. Hiedurch nun ist die schlimmste Form der Zufälligkeit, die schlechtweg störende Verkümmerung durch sinnloses Übel bereits eingebrochen: alle Abnormitäten und Krankheiten, Höcker, Kropf, Schielen, was es sein mag, der widerlichste Krampf des Leidens, die Vernichtung alles Zusammenhangs, Ernst zur Unzeit, Scherz zur Unzeit. Im Erhabenen war der Zufall keineswegs ganz ausgeschlossen (vgl. § 117. 130. 133. 134), aber er war in einen solchen sittlichen Zusammenhang gerückt, daß er Sinn bekam, daher war diese Form ganz abgewiesen. Alles Übel mußte gerecht erscheinen. Untergang eines Helden durch einen Ziegel vom Dache u. dgl. wäre absolut unstatthaft. Das Häßliche der Kraft zwar (§ 98) und, wie es als angeborne Mißgestalt gerne in der Erscheinung des Bösen (§ 108) zu der Häßlichkeit des Ausdrucks noch hinzugegeben wird, kann in gewissen Formen auch als Zufälligkeit betrachtet werden, aber nur wenn von dem Zusammenhange, den es dort hat, abgesehen wird. Es ist nämlich Störung der Idee als Gattungsbegriff durch Zufall, aber es ist gefordert von der Idee, wie sie dort herrscht, als furchtbare Kraft nämlich, und die Kraft muß freilich auch in der Gattung des Individuums liegen, aber wo diese in ihrer Reinheit als solche erscheinen soll, nicht als ihre wahre und höchste Aufgabe. Nun könnten diejenigen, welche alles Häßliche im Bösen suchen, die Phantasie als schaffende Ursache des Schönen hier einführen und sagen: aber diese Störungen ohne Versöhnung darstellen setzt eine Phantasie voraus,

die im Dienste eines bösen Willens steht. Allein das Böse der Phantasie ist ihr eigenes Böses und heißt Häßlichkeit. Wie das Gute in ihr zum Schönen aufgehoben ist, so das Böse zum Häßlichen. Diese verkehrte Welt aber zur Darstellung zu bringen, dazu ist sie bestimmt durch ein ihrer Welt überhaupt, die eine objektive Macht ist, inwohnendes Gesetz, und von diesem ist hier zu reden noch ohne Lob oder Vorwurf für das subjektive Organ, die Phantasie. Hält sie das Häßliche fest, statt es ins Komische aufzulösen, wie das objektive Gesetz es fordert: dann erst tritt Lob oder Tadel ein, und dies gehört in die eigentliche Lehre von der Phantasie. Hier aber wird das Häßliche aufgeführt, um es alsbald wieder aufzulösen. Der scheinbare Widerspruch gegen § 40. 53, wo der störende Zufall einer völligen Umbildung durch den besonderen Akt einer Zusammenziehung zugewiesen wurde, wird im zunächst Folgenden seine Lösung finden.

§ 151

Alle diese Formen bis auf die letzte schloß das einfach Schöne nicht aus, sondern es nahm sie auf, um sie im Sinne der Durchdringung mit der Idee aufzuheben (§ 47—51); die letzte aber mußte es in der Weise der Zusammenziehung aufheben (§ 53). Allein in den widerstreitenden Formen des Schönen verändert sich der Umfang der Aufhebung. Das Erhabene hemmt die freie Ausdehnung auch der im Schönen gestatteten Zufälligkeit; das Häßliche (als verschwindender Übergang) läßt auch die verbotene ein. Hierin liegt zunächst die Schwierigkeit, daß die verschiedenen Formen der Zufälligkeit, wenn sie sich in der letzten, absolut störenden vereinigen, nicht eine Verkehrung im Schönen zu begründen, sondern überhaupt außer dem Schönen zu liegen scheinen. Allein die Störung wird nunmehr, da das Schöne ihrer Aufhebung gewiß ist, durch sein eigenes Gesetz als ein ebenso reiner Schein, wie die einfach schöne Erscheinung, hervorgerufen, indem es, um ganz zu sein, was es ist, sich selbst als sein Gegenteil zeigt. Ist das Charakteristische die zufällige Eigenheit des Indivi-

duums (§ 39), so lädt nun das Schöne selbst dem Individuum einen Überfluß des Charakteristischen auf und begründet so die Karikatur im weiteren Sinne des Worts.

Der schwierige Punkt, der hier liegt, scheint gar nicht gelöst werden zu können, ohne durch einen unstatthaften Vorgriff ausdrücklich die Phantasie oder Kunst hier schon herbeizuziehen. Es ist nämlich in § 53 behauptet worden, der sinnlose Zufall sei aufzulösen, im Schönen durch eine Zusammenziehung des endlosen Verlaufs, durch den er sich in der Wirklichkeit aufhebt, auf Einen Punkt. Hiedurch war nun freilich schon dort Phantasie und Kunst mit in das Schöne einbegriffen, aber nicht auf unstatthafte Weise. Denn weil man es sonst weiß, sieht man freilich voraus, daß nur diese den Knoten lösen können, aber das System, das Phantasie und Kunst genetisch erst entstehen lassen soll, darf darüber noch nicht entscheiden, sondern muß es wie schon öfters bemerkt, als etwas Impliziertes noch unausgesprochen lassen. Hier aber soll das absolut Störende vom Schönen selbst gesetzt und aufgenommen werden; die Zusammenziehung, die Fixierung des Flusses, die in § 53 gefordert ist, soll auf andere Weise stattfinden als dort, nämlich nicht als unmittelbare Überwindung des Störenden, sondern das Störende selbst soll recht konzentriert als das eigentlich Geltende auf Einen Punkt gesammelt werden: kurz es handelt sich von der Idealität des Häßlichen. Z. B. der Künstler braucht einen Buckligen. Nun ist aber jener störende Zufall auch Ursache, daß diese Verkümmerung selbst verkümmert in der Wirklichkeit erscheint, und um das Spezifische dieser Mißgestalt recht zu sammeln, muß der Künstler mehrere Formen derselben vergleichen, hier erhöhen, dort weglassen. Allein in Wahrheit brauchen wir auch hier dies noch nicht zu wissen, sondern es genügt, einzusehen, daß das streitende Schöne etwas, was das einfach Schöne im ersten Zuge auflöst, frei aufnimmt, um dann erst das Störende an dem jetzt berechtigten Störenden auszuscheiden. Können wir die einfache Idealität des Schönen darstellen, ohne der Lehre von der Phantasie und Kunst vorzugreifen, so können wir ebenso auch die durch Negation vermittelte Idealität aufnehmen. Was später Absicht der Phantasie heißt, heißt jetzt noch Gesetz des Schönen. Dieses Gesetz nun hat ja schon im Erhabenen eine Schwankung in die zum einfach Schönen geforderte ruhige Auf-

hebung der Zufälligkeit gebracht: es hat sie enger begrenzt. Jetzt entläßt es mit der zugelassenen auch die nicht zugelassene Art der Zufälligkeit; dies scheint nun freilich zu viel und ein Ausschritt aus dem Schönen überhaupt. Allein das Schöne setzt sich jetzt frei als Gegenteil seiner selbst: es will die Störung aufnehmen, und es ist gewiß, daß es seinen reinen Schein auch über sie erweitern, auch sie wieder auflösen wird. Es stößt dem Schönen nicht zu, daß (stoffartig) sein Feind in es einbricht, das Schöne fordert ihn selbst heraus, und er ist, wie sich alsbald zeigen wird, in neuer Weise schon besiegt, wie er eintritt. Es sammelt, wie für den Zweck des einfach Schönen die Vollkommenheiten, so für den Zweck des alsbald aufzulösenden Häßlichen die Unvollkommenheiten auf Einen Punkt. In der Sphäre der zufälligen Eigenheit des Individuums erscheint dies als Überladung des Charakteristischen (vgl. § 39), und man kann alles Häßliche dieser Sphäre Karikatur (von caricare, beladen) nennen, wenn man den gewöhnlichen engeren Sinn dieses Worts weiterfaßt.

§ 152

Nunmehr aber erscheint die so hervorgerufene Welt der Mißgestalt notwendig als eine im Entstehen verschwindende, denn da sie sich nicht in das Furchtbare aufhebt, so bleibt entweder nur die reine Selbstzerstörung des Schönen, oder sie muß sich in ein Anderes aufheben. Aus dieser Aufhebung erst erhellt, warum die Zulassung des das Häßliche begründenden Zufalls (§ 151) gefahrlos ist. Die in § 53 geforderte Zusammenziehung nämlich ist im Schönen selbst eine verschiedene. Sie ist entweder als eine vollendete vorausgesetzt, wenn Schönes überhaupt eintreten soll, oder sie ist eine bewegte, welche dem Störenden zuerst den Eintritt läßt, aber es dann, und zwar in demselben Gegenstand und Zusammenhang (nicht anderswo oder ein andermal, vgl. § 52. 53), im Fortgang aufhebt. Das Andere nun, worein sich das Häßliche aufhebt, muß hervorgehen aus dem jetzt in seiner Schärfe zusammengefaßten Widerspruch der reinen Häßlichkeit. Die Idee ist in diesem Widerspruche nicht zugrunde gegangen, denn wie-

wohl das Bild ohne sie das Ganze zu sein behauptet, so bleibt sie in Wahrheit doch die lebendige und bildende Macht der Einzelheit (§ 46), sie muß sich also in dem Widerstreben des Individuums gegen ihre Durchdringung fortbehaupten. Das häßliche Individuum aber maßt sich an, schön zu sein; dadurch gesteht es die Schönheit, also die Idee, die es doch von sich ausschließt, als das Geltende. Aus diesem objektiven und subjektiven Verhältnis im Widerspruch erzeugt sich seine Versöhnung.

Das Häßliche hat seinen Ort zwischen dem Furchtbaren und Lächerlichen, so daß es Alles, was positiv an ihm ist, an die eine oder andere dieser Sphären abgibt, während ihm selber nichts bleibt als dieses Abgeben, diese Bewegung des Zergehens, so daß es, wie man zu sagen pflegt, zwischen zwei Stühlen niedersitzt. Es ist Lessing, der dies zuerst ausgesprochen hat in derselben Stelle, deren einer Teil schon in § 98 angeführt ist (Laok. Abschn. 23): „Was der Dichter für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß. Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche. — Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich." In der Mitte, wo es nicht mehr schrecklich, aber noch nicht komisch ist, hat Aristoteles in seiner bekannten Begriffsbestimmung der Komödie das Häßliche ergriffen und es so bereits als das Komische zu fassen gemeint. Dies ist der Mangel der Aristotelischen Bestimmung (Poet. 5). *Ἡ δὲ κωμῳδία ἐςὶ μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐςὶ τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐςιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν.* **Das** *οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν* **(das Schlechte, aber nicht nach dem ganzen Umfange der Bosheit, oder, wie wir § 150 sagten, nicht in seiner drohenden Spitze als Böses) enthält schon den weiteren Satz, der zweierlei ausdrückt: das Häßliche, wenn es lächerlich sein soll, darf nicht zerstörend, furchtbar (***φθαρτικόν***) sein und auch dem häßlichen Subjekte selbst nicht ernstliche Schmerzen bereiten (***ἀνώδυνον***). Wir werden dies an seinem Orte noch einmal auffassen. Wir wissen nun, was das**

Häßliche, um sich in das aufzuheben, was wir als das Lächerliche zwar sonst kennen, was uns aber hier wissenschaftlich noch nicht entstanden ist, nicht sein darf, aber nicht, was es sein muß, wenn es in dies Andere übergehen soll. Dieses Andere ist jedoch der Möglichkeit nach bereits in dem Widerspruche des Häßlichen selbst enthalten, dessen objektive und subjektive Seite der Paragraph hervorstellt. Zugleich hat aber der Paragraph zur ausdrücklichen Bestimmung erhoben, was schon zu § 52, 1, um einer Irrung im dortigen Zusammenhange vorzubeugen, bemerkt wurde. Vom störenden Zufalle wurde dort gesagt, daß er sich im Schönen anders aufheben müsse als außer dem Schönen; daran konnte man irre werden durch einen vorläufigen Ausblick auf das Komische. Daher wurde sogleich angedeutet, was jetzt an seinem Orte entwickelt wird: daß nämlich auch im Komischen diese Welt der Verkümmerung zwar zugelassen, aber doch anders als in der nicht schönen Wirklichkeit aufgehoben wird, nämlich in einem Fortgange, der innerhalb der je vorliegenden ästhetischen Erscheinung, nicht in der unendlichen Breite und Länge des Weltlaufs vor sich geht.

§ 153

Wenn nun objektiv die Idee in ihrer Brechung durch den Widerstand des individuellen Gebildes sich fortbehauptet und wenn subjektiv das häßliche Individuum, indem es für schön gelten will, die Geltung der Idee einräumt, so kann nicht ausbleiben, daß das Bewußtsein hievon, welches das, wie überall, so auch hier im Gegenstande mitgesetzte (§ 70), dieser Bewegung zuschauende Subjekt hat, auch in das angeschaute Individuum irgendwie übergehe, das ebenfalls Subjekt ist (§ 19). Denn trägt es in die Brechung selbst hineinleuchtend die Idee in sich, so muß ihm dies auch zum Bewußtsein kommen, und ist dieses Bewußtsein in der Häßlichkeit zwar vorhanden, aber verkehrt, so muß auch diese Verkehrung sich selbst verkehren in die Erkenntnis, daß die Behauptung der Häßlichkeit, das Schöne zu sein, das Zugeständnis der Idee als des wesentlichen und selbständigen Gehaltes sei. In diese Besinnung auf sich als Widerspruch

hebt sich die Häßlichkeit auf. Durch die den ganzen Vorgang beherrschende Bedeutung dieses Moments wird sich die nunmehr entstehende neue Gestalt als eine wesentlich subjektive Form darstellen.

Wir nähern uns der geistreichen Entwicklung Ruges, von der wir zunächst nur folgende Sätze als Wendungen für dasselbe, was im Paragraphen gesagt ist, aufnehmen. Die Wahrheit, daß zunächst objektiv im häßlichen Individuum die Idee sich fortbehauptet, und daß es, da es wesentlich Subjekt ist (— welche Unterschiebung bei Wesen ohne Selbstbewußtsein nötig sei, davon nachher —), davon auch ein mögliches Bewußtsein haben muß, drückt er (a. a. O. S. 108) so aus: „Auch die Trübung des Geistes ist, weil sie doch Geist und der Geist das sich über sich selbst Besinnende ist, schon in der Möglichkeit die Erheiterung, die Besinnung in der Trübung, und das heißt zugleich über die Trübung"; denn (heißt es S. 110) „die Geistesgegenwart ist doch wohl der gewöhnliche Zustand des Geistes". Daraus folgt freilich sogleich, daß verhärtete Häßlichkeit (oder Bosheit, setzt Ruge synonym) kein Gegenstand des Gelächters (das wir als den befreienden Akt suchen) sein kann (S. 113). Es könnte strenger gesagt sein, daß eine absolute Verhärtung im Komischen gar nicht als etwas Vorhandenes statuiert wird, daß das Komische die Fälle der Verhärtung, die nur auf dem Wege des Furchtbaren oder negativ Pathetischen sich reinigen können, gar nicht sieht. Was nun im häßlichen Subjekte nur erst möglich ist, diese Besinnung, wird zuerst im Anschauenden wirklich, und dies spricht Ruge (S. 108) einfach so aus: „Die Anschauung, wenn sie doch die Anschauung dessen ist, was ist, kann die Häßlichkeit gar nicht anschauen, denn wenn der Geist das wirklich sieht, was er ist, so besinnt er sich ja über sich selbst." Das anschauende Subjekt eilt darin freilich dem angeschauten voraus, und in diesem Punkte liegt hier der Gegensatz sowohl gegen das einfach Schöne als gegen das Erhabene. Im einfach Schönen ist der Gegenstand als reine Einheit der Idee und des Bildes fertig, ehe das anschauende Subjekt sich mit ihm zusammenbewegt, ja die Idee sitzt so tief und fest, daß dieses von ihr zuerst gleichsam getäuscht wird, indem es, sinnlich angelockt, sie mitzuschauen bekommt ohne ein ausdrückliches Bewußtsein darüber. Im Erhabenen dagegen ist die Idee so gegensätzlich tätig, daß das anschauende Subjekt gleich nach dem ersten Blick

von ihr geblendet und sogar zurückgestoßen wird. Im Komischen aber überholt das anschauende Subjekt das angeschaute und entbindet in diesem die in Trübung verhüllte Idee. Wir finden schon hier die Bestimmung, daß das Komische die subjektivste Form des Schönen ist. Allein diese Bestimmung ist einseitig, wenn man sie nicht eben auf jenes Entbinden begründet, auf das Zusammengehen des Subjekts mit dem Objekte. In der Entwicklung dieses Punktes nun hat Ruge seine vorzüglichste Stärke. Der Paragraph hat sich zunächst einfach auf den Satz des § 70 berufen, daß in allem Schönen das Subjekt im Objekte mitgesetzt ist. Dies ist aber noch ganz abstrakt. Wir sollen erst sehen, wie sich beide zusammenbewegen; dann werden wir auch auf Ruge zurückkommen.

§ 154

1 Diese Entbindung der Besinnung im häßlichen Subjekte ist nun zwar wie der ganze Vorgang und alles Ästhetische überhaupt nichts bloß Gedachtes, sondern das, woran sie anknüpft,
2 muß in die Anschauung treten, aber es liegt nicht in dem Sinne ein im Gegenstand selbst wirklicher Prozeß vor, daß das angeschaute Subjekt darum zur Schönheit zurückkehrte, denn es bleibt dabei, daß das Bild sein ästhetisches Recht auf Kosten der Idee behauptet. Negiert wird diese fortwährend; da sie aber durch die
3 Besinnung bejaht wird als dem häßlichen Subjekte selbst inwohnend, so trifft die Negation die Idee nur als solche, welche sich die Miene gibt, sich vom Bilde loszureißen und in das Unendliche zu entfernen, d. h. als Idee in der Form der Erhabenheit. Der Sinn ist also, die Negation im Erhabenen, d. h. die Entfremdung der Idee als einer über die Grenze übergreifenden und daher von außen kommenden zu negieren und vielmehr geltend zu machen, daß das Bild trotz seiner allen Brechungen des Zufalls hingegebenen Einzelheit völlig im Besitze der Idee ist. Solger.

1) Die Besinnung muß erscheinen. Dieses Erscheinen muß irgendeine auf die sinnliche Oberfläche der angeschauten Persönlichkeit tretende Form sein. Da hier vorerst noch ungewiß ist, wie streng der

Satz zu nehmen sei, daß die Besinnung vom Zuschauer in das angeschaute Subjekt übergehen muß, so halte man zunächst nur fest: eine Möglichkeit, zur Besinnung zurückzukehren, muß man diesem mitten in der Verkehrung ansehen, eine Fähigkeit, über sich selbst zu lachen, eine Flüssigkeit des Gemüts. Falstaff muß mitten in seinen Schlechtigkeiten in jedem Zuge die Laune zeigen, sich in jedem Augenblick durch ein Hineinsehen in sich zu absolvieren. Solange dies nicht entbunden ist, ist die Besinnung als wirkliche erst im Zuschauer. Ist dieser in dem ästhetischen Akte selbst als Person beteiligt, so muß diese Freiheit des Gemüts unbedingt an ihm erscheinen, wie an Falstaff immer, wenn er über seine Kameraden Witze macht. Ist aber der Zuschauer außer dem ästhetischen Akte, so ist die Sache schwieriger. Dann entsteht insbesondere die Frage, ob der bloße Witz über ein seiner Häßlichkeit noch nicht bewußtes Subjekt auch ästhetisch sei. Hierüber muß in der Lehre vom Witze die Rede sein; vor der Hand aber erwäge man wenigstens, daß auch bei einem bloß gelesenen oder gehörten Witzwort die Phantasie sich den Gegenstand des Witzes vermöge ihrer schlechtweg veranschaulichenden Natur innerlich immer vorstellen wird, und zwar als einen besinnungsfähigen, elastischen. J. Paul (Vorsch. d. Ästh. Teil 1, § 28) fordert eine anschauliche Handlung zu allem Komischen. Ruge bestreitet dies (a. a. O. S. 119): „Die sinnliche Anschaulichkeit ist nicht nötig: man kann in sich selbst über sich selbst, indem man seine Gedankentätigkeit als die Verwirrung des Geistes anschaut, lachen." Dies geht aber aus allem Ästhetischen heraus. In diesem rein innerlichen Akte muß, wenn er ästhetisch sein soll, auch dies vor sich gehen, daß ich mich als den Irrenden innerlich — mit dem Ausdrucke der, jedoch besinnungsfähigen, Verdummung — sehe; und wenn ich dies erzähle, so stellt sich der Zuhörer auch mich, den Sehenden, als Lachenden vor. Ruge setzt freilich hinzu: Anschauung sei dann wohl, aber keine sinnliche; ebenso bei aller Erzählung. Allein die zur inneren Vorstellung gewordene Anschauung nimmt ja natürlich auch J. Paul hinzu, wenn er ein bloß erzähltes Beispiel (von Sancho Pansa) anführt. Ruge sollte hier den Unterschied zwischen wirklicher, oder eigentlich sinnlicher Anschauung und Vorstellung gar nicht premieren; dies gehört in die Lehre von den Künsten, von der Poesie im Unterschiede von der bildenden Kunst. Es liegt aber der tiefere Fehler zugrunde, daß Ruge auch hier ethisierend sich verhält

und das Wesentliche der Erscheinung in allem Ästhetischen nicht genug im Auge hat. Kurz es versteht sich von selbst: man muß den häßlichen Gegenstand sehen, und man muß ihm auch die Besinnung oder die Fähigkeit dazu ansehen.

2) Die Besinnung ist keine Umkehr zur Schönheit (wäre diese nun der Ausdruck moralischer Umwendung oder einer Aufhellung der Intelligenz). Falstaff verändert seine Lebensart nicht, und die Häßlichkeit, welche die Frucht davon ist, sein Bauch, erleidet keine Reduktion. Die Flüssigkeit seiner Besinnung bedarf stets den Stoff, aus dem sie sich erzeugt, den Rückfall: nur dieses stete Spiel ist komisch. Ruge erinnert mit J. Paul für das Komische an die Türangel in Tristram Shandy, die immerfort umsonst nach Öl schreit (J. P. a. a. O. § 35, Anm.). Sowie nämlich reale Umkehr eintrete, würde zunächst das Erhabene und, wenn erst die Selbstbezwingung fertig wäre, das Schöne zurückkehren. Dann hätte das Endliche, das Bild in aller seiner Einzelheit und Zufälligkeit, sein Recht nicht erhalten; es wäre eine abgeschlossene Gestalt vorhanden, da doch das Komische so gut wie das Erhabene seine eigene Bewegung hat, die es ganz durchlaufen soll.

3) Das Komische ist Negation einer Negation. Die erste Negation ist das Erhabene, und ebendiese wird vom Komischen negiert. Hätte nun die Negation im Erhabenen einfach recht gehabt, d. h. hätte die Idee wirklich die Grenzen des Bildes ganz überfliegen können, so wäre keine Negation dieser Negation möglich, es bliebe dabei. Aber die Idee blieb im Erhabenen doch an das Bild gebunden, und nun macht das Bild daraus Ernst, bindet von seiner Seite die Idee an sich, schließt sie nicht schlechthin aus, sondern nur sofern sie überschwenglich sein will, vindiziert sie sich selbst. Im Erhabenen sagte die Idee zum Bilde: ich in dir bin das Geltende, nicht du. Im Komischen sagt das Bild zur Idee: du brauchst mich, du bist nichts außer mir, ich bin du. Diesen letzten Sinn des Komischen hat Solger zuerst in Worte gebracht (Ästh. S. 104): „Auch im Komischen zeigt sich ein Widerspruch zwischen Idee und Wirklichkeit, mit welchem aber zugleich eine Beruhigung verbunden ist, und zwar die umgekehrte, wie beim Tragischen, bestehend in der Wahrnehmung, daß alles doch zuletzt gemeine Existenz und auch in dieser überall die Idee (des Schönen, setzt Solger ungenau hinzu) gegenwärtig ist, daß wir mithin in unserer Zeitlichkeit doch immer im Schönen leben." — „Wir

finden in der gesamten menschlichen Natur und in allen ihren Widersprüchen doch immer die Idee. Dies Gefühl, daß die Idee in der Existenz bleibt und wir nie ganz von ihr verstoßen sind, macht uns froh und glücklich" (105). — „Im Komischen zeigt sich die Idee als den Widersprüchen unterworfen, in sie aufgelöst, bloß durch den Zusammenhang des gemeinen Bewußtseins erhalten; aber wir sehen in dem flüchtigen Augenblick immer die Offenbarung der Idee, und dies eben ist es, was uns aufheitert" (106). Vgl. Erwin Teil 1, S. 248 ff., wo die edlere Freude darüber geschildert wird, daß „auch das Schlechteste und Gemeinste von dem Wesen und dessen Ausdruck durch die Schönheit nicht entblößt ist, sollte sich dasselbe auch auf eine etwas verzerrte Weise darin offenbaren" (251). Es ist von der behaglichen Befriedigung die Rede, welche sich erzeugt, „indem wir uns zugleich ganz gemein und darin ganz schön fühlen", — wo wir „über das ganze Zeitliche und über uns selbst, weil Nichtiges und Wesentliches für uns eins und dasselbe wird, unerbittert über das Gemeine und sehr demütig wegen des Edlen in uns, gemütlich lachen" (252). Dieser Schilderung fehlt das Eingehen in den subjektiven Prozeß, den wir zunächst im Allgemeinen ausgesprochen und sofort im Einzelnen zu entwickeln haben, und ebendaher fehlt der Schlußstein, der Begriff der unendlichen Subjektivität. Was aber an sich der Bewegung dahin zugrunde liegt, ist treffend ausgesprochen. Seltsam ist es, daß Weiße nicht nur diesen Inhalt des Komischen an sich, sondern auch seine Spitze, die unendliche Subjektivität, ohne weiteres aufnimmt, nachdem er sich durch die Jenseitigkeit der Idee, auf die er im Erhabenen anweist, den Weg dazu völlig abgeschnitten hat. „Bei näherer Betrachtung" soll (Ästh. Teil 1, § 29) auf einmal die Idee als Diesseits erscheinen und das Subjekt sich im Besitze derselben, das endliche Individuum als freien Inhaber der Substanz wissen. Es wird der sehr richtige Ausdruck gebraucht, daß die Selbstentäußerung des absoluten Geistes an das endliche Subjekt im Komischen akzeptiert werde. Aber welche Frivolität gegen die jenseitige Idee ist dies!

155

Das Ganze dieser Bewegung ist das Komische. Indem sich dieselbe nun in ihren Momenten bestimmter entwickelt, so muß,

obwohl die Rangordnung dieser Momente verglichen mit dem Erhabenen die umgekehrte ist, dennoch zuerst ein Erhabenes irgendeiner Art hervortreten. Die Eigenmacht der das Erhabene entstellenden begrenzten Erscheinung ist nämlich zwar dem Werte nach jetzt das Erste und das Subjekt des ganzen Vorgangs, setzt aber das Erhabene als Objekt seiner eigenmächtigen Tätigkeit voraus. Dies ist eine Begriffsfolge, welche ebensosehr auch eine Zeitfolge sein kann, indem der komische Vorgang mit einem gegen das Subjekt sich heranbewegenden Erhabenen beginnt; ist aber das, was sich zuerst aufdringt, ein bereits in Entstellung verstricktes Erhabenes, so folgt notwendig auf den ersten Anblick ein Rückblick, der die Zeitfolge der Eindrücke nach der Folge der Begriffe umkehrt.

Die Zeitfolge ist klar, wo immer etwas großartig beginnt und plötzlich in Kleinheit verschwindet, wie alles Stocken und Steckenbleiben der Rede, oder Einmischung platter Ausdrücke in rhetorisches Pathos, Straucheln und Fallen im stolzen Gang usw. Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus. Dagegen drängt sich zuerst die Entstellung auf z. B. in der Fabel von dem Frosch, der sich zur Größe des Ochsen aufzublasen bemüht, in jeder häßlichen Menschengestalt, welche sich erhaben anschickt, wie z. B. Shakespeares Pistol, der „aufgespreizte kalekutische Hahn", usw. Allein im letzteren Falle wird die Folge der Eindrücke im Bewußtsein des Wahrnehmenden umgedreht. Man sieht zwar zuerst ein Kleines oder Entstelltes, das sich sofort aufbläht, allein das Aufblähen wird zunichte, und nun geht der Zuschauer zurück, hält den Gegenstand, der in seiner Kleinheit nicht aufgefallen wäre, wenn er sich nicht aufgebläht hätte, mit der Größe zusammen, zu der er sich auftreiben wollte, legt ihm diese als Folie unter, und so hat er zuerst ein Erhabenes, das, indem es wirklich werden wollte, in seinem entstellenden Gefäße sich verkehrte. J. Paul nennt das Komische den Erbfeind des Erhabenen (a. a. O. § 26) und den Humor ein umgekehrtes Erhabenes (a. a. O. § 32). Auch das letztere gilt von allem Komischen. Dies ist jedoch nicht die Rangordnung, sondern nur die Folge der Momente, denn dem Range

nach ist das unendlich Kleine jetzt das Erste, wie sich weiter entwickeln wird.

Das erste Glied.

156

Es entsteht nun die Aufgabe, das Reich des Erhabenen wieder zu überblicken, um diejenigen Formen desselben zu unterscheiden, welche dem komischen Prozesse verfallen können. Das subjektive Wesen des Komischen (§ 153) bringt es nämlich mit sich, daß die Grenzen sich hier anders bestimmen, als wo das Erhabene allein sich in seinem Umfang ausbreitete. Zunächst stellen sich die Grenzen des Komischen als weiter dar. Es ist nämlich das Komische, was schon aus dem Bisherigen folgt, aber sich näher zeigen wird, ein Verhältnisbegriff wie das Erhabene (§ 87). Dieses zieht als ein solcher vieles in seinen Kreis, was ohne den Akt des Vergleichens nicht erhaben, sondern schön gewesen wäre; das Komische aber nimmt in größerer Weite jede Erscheinung auf, in welcher ein Tätiges ist, das einer so starken entstellenden Unterbrechung unterliegt, daß es durch die Wirkung des Gegensatzes unter den Gesichtspunkt des Erhabenen fällt, unter welchen es sonst nicht gefallen wäre: so daß erhaben jetzt Alles heißt, was irgendeine, wenn auch an sich unbemerkliche Erwartung und Spannung erregt.

Es ist nicht erhaben, wenn ich lang nach etwas suche, allein wenn ich statt des Gesuchten nach gesteigerter Spannung etwas Verkehrtes finde, wie z. B. der Rat in Tiecks Novelle: die Wundersüchtigen, der in Sangerheims geheimnisvollem Paket nach Lösung unendlicher Verpackungen eine alte französische Grammatik findet, so wird das Suchen lächerlich, weil durch den Kontrast mit dem unendlich Unbedeutenden, worauf sie stößt, diese Zwecktätigkeit einen Anschein von Größe oder vergleichungsweiser Erhabenheit erhält. Wo aber vom Erhabenen allein die Rede ist, könnte eine solche an sich selbst unbedeutende Tätigkeit niemals in den Kreis desselben fallen.

§ 157

Dagegen verengt sich bei dem wirklichen Eintritte in die Stufenfolge des Erhabenen der Kreis des Komischen dadurch, daß das gesamte Erhabene des Raumes und der Zeit, sofern nicht ausdrücklich erst eine höhere Form des Erhabenen ihm untergelegt wird, hier wegfällt. Diese Formen konnten zwar auch als erhaben nur dadurch gelten, daß ihnen die Idee als Bewegung oder Kraft und sofort als geistige Unendlichkeit untergeschoben wurde (§ 89. 102. 141). Allein diejenige Unterschiebung, welche sich als nötig erweisen wird, wenn das in § 153 zum Komischen geforderte Ineinsfließen des anschauenden Subjekts mit dem Objekte eintreten soll, ist eine bestimmtere und bedarf in dem Objekte einen wirklichen Anhaltspunkt, um es durch einen ausgesprochenen Akt als Subjekt fassen und so die Besinnung in ihm als möglich voraussetzen zu können.

Im Schönen wird die ganze Welt, auch die untersten Stufen des Daseins, persönlich, dies ist schon in § 19 andeutend ausgesprochen. Im Erhabenen mußte davon ausdrücklicher die Rede sein, wie selbst der unorganischen Natur Seele geliehen wird. Allein im Komischen ist es anders. Ein Berg mag durch seine aufsteigende Linie mich erheben, eine Ahnung sittlicher Erhebung mag dabei anklingen, allein wie diese Linie auch plötzlich abbrechen, in verworren abspringenden Formen sich verlieren mag, komisch kann er dadurch noch nicht werden. Nun können wir wohl auch einmal in einer kecken komischen Stimmung über die Formen eines Felsen, Berges, einer Wolke usw. lachen; allein da müssen wir immer erst vorher durch eine ausdrücklich gemachte Vergleichung dem Gegenstand ein Streben, ein Wollen, Wissen, kurz einen Menschen untergeschoben haben. Im Erhabenen findet freilich auch ein Unterschieben statt bei diesen unteren Formen, allein kein ausdrückliches; der Anblick eines Berges kann mich erheben, ohne daß ich mir oder andern wirklich sage, ich sehe darin das Bild einer edlen, aufstrebenden Seele u. dgl., das Unterschieben bleibt ganz verhüllt. Den Grund dieses Unterschieds werden

wir erst vollständig erkennen, wenn sich der subjektive Charakter des Komischen (§ 153) in dem Sinne bestimmter enthüllen wird, daß sich zeigt, welcher bestimmtere Akt im Zusammengehen des Subjekts und Objekts durch denselben gefordert ist. Hier nur so viel: die Besinnung soll von dem Zuschauer auf den Gegenstand übergetragen werden, und zwar mit der bestimmten Wendung: er (die komische Person) hätte es (daß die Erhabenheit zerplatzen wird) wissen können. Dazu ist die Unterschiebung nötig, von der die Rede sein wird; möglich aber ist sie nur, wo, wenn nicht Geist, doch wenigstens Lebensgefühl ist, oder ausdrücklich geliehen wird, das ihr den Anknüpfungspunkt gibt. Etwas ganz Anderes ist es, wenn Erhabenheit des Raums und der Zeit als herabgesetztes Moment an anderem Erhabenen vorkommt. Wenn z. B. einer größer von Wuchs scheinen will oder älter, als er ist, so wird nicht eine bloße Erhabenheit des Raums oder der Zeit komisch, sondern die Anmaßung des Subjekts.

§ 158

Dagegen eröffnet sich dem Komischen als erste Sphäre das 1
Erhabene der Kraft. Nur die bloß massenhafte Kraft des
Stoßes (§ 97) fällt ebenso weg wie die in § 157 genannten For-
men. Dagegen die Kraft, die ihrem Organe selbst inwohnt, ver- 2
fällt dem Komischen teils überhaupt als die das Organ durch
eine innere Zwecktätigkeit bauende, wenn dieser Bau durch einen
das Ganze entstellenden Übergriff eines untergeordneten Glieds
als mißlungen erscheint, teils als Bewegung, wenn sie ihren 3
Zweck verfehlt und dadurch in eine ungleich tiefere Stufe gestal-
tender Kraft, oder gar zu der bloß massenhaften herabzusinken
scheint. In beiden Fällen erscheint die Häßlichkeit als Zweck- 4
widrigkeit, obwohl jene bauende und bewegende Kraft nur un-
bewußt tätig ist; der Anknüpfungspunkt, sie als bewußte zu fassen,
ist gegeben, wenn sie nur Gefühl von sich hat. Das ganze Gebiet
der Bewegung aber ist im Komischen, wie aus § 156 folgt, weiter
als im Erhabenen.

1) Mechanismus kann wie das bloß quantitativ Erhabene nur unter der Bedingung das erste Moment im Komischen oder das Erhabene sein, welches dem Lachen verfällt, daß ihm ausdrücklich Gefühl, Absicht untergeschoben wird, wie wenn z. B. ein Windstoß, der mir den Hut abwirft, als ein Grobian aufgefaßt wird u. dgl.; wohl aber kann bloß mechanische Bewegung das Gegenglied bilden, worein das Erhabene stürzt, wie sich zeigen wird. — Sogleich hier kann hinzugesetzt werden, daß auch aus der Sphäre der organischen Kraft die vegetabilische zunächst wegfällt. Das Leben der Pflanze entwickelt zwar bereits so viele Momente der sich selbst erzeugenden Tätigkeit, daß ihr auf unvermerktere, nicht notwendig ausdrückliche Weise Seele geliehen werden zu können scheint; allein es fehlt ihr das Lebensgefühl, welches im Gegenstande doch immer erforderlich ist zu einer solchen Leichtigkeit des Leihens. Wohl aber kann das Pflanzenhafte das Gegenglied bilden, wie das Mechanische, wenn z. B. Auswüchse an dem menschlichen Organismus wie ein Entarten desselben in das Vegetabilische behandelt werden: Warzen, ein wachsender Bauch, der mit dem seine Ringe vermehrenden Baume verglichen wird, usw.

2) Die organische Kraft kommt zuerst in Betracht als Gestalt. Es könnte scheinen, hier müsse von der Schönheit ausgegangen und die Häßlichkeit als Entstellung dieser, nicht aber der Erhabenheit als Kraft, gefaßt werden. Allein wie vom Erhabenen (§ 87) galt, daß durch die vergleichende Messung Vieles erhaben wird, was sonst schön wäre, ebenso gilt hier, daß durch den Absturz in Entstellung Vieles als eine dem Komischen verfallende Erhabenheit erscheint, was sonst unter dem Gesichtspunkte der Schönheit angeschaut worden wäre. Es tritt etwas ein, was die bauende Natur hindert, ihren Zweck zu vollführen: durch dieses Hindernis erscheint diese als eine Kraft, welche zwingen möchte, wenn sie könnte. So nennen wir die aufrechte Stellung des Menschen an sich schön, wenn wir sie aber mit der horizontalen tierischen vergleichen, erhaben. Ist nun eine menschliche Gestalt nicht aufrecht, sondern schief, gebückt usw., so entbinden sich tierische Merkmale, und im Widerspruch mit diesem Sinken ins Tierische ist also jetzt die ursprüngliche Intention der Gestalt eine dem Komischen verfallende Erhabenheit. Das häßliche Glied sollte gehorchen, emanzipiert sich aber, wird frei wie Bardolfs Nase, die in Falstaffs Vergleichung als ein mit unendlichem Sekte zu ernährender

selbständiger Salamander erscheint, oder wie in Haugs Epigramm Herrn Wahls große Nase, die stundenlang zum Königstor in Stuttgart hereinkommt, bis sich endlich ein kleiner, an sie angewachsener Mann als ihr Besitzer erweist: der ganze Mann, dessen Gestalt dies besondere Glied beherrschen sollte, ist nun die Erhabenheit, die ihren Zweck nicht durchführen kann, sondern im ersten Beispiel dem Chemischen und Tierischen, im zweiten dem Mechanischen oder Vegetabilischen verfällt.

3) Ungeschickte Bewegung, die ihr Ziel verfehlt, kommt hier in Betracht, sofern noch von keinem eigentlich geistigen Zwecke die Rede ist, sondern einem instinktmäßigen Tun, wie Gehen, Langen, Atmen usw.; denn sonst kämen wir über das Gebiet der bloßen Kraft hinaus. Selbst Bewegungen einer edleren Tiergattung erscheinen komisch, wenn sie einer unedleren ähnlich sind, wie z. B. Bocks- und Kuhbeine beim Pferde. Strenger ist der Kontrast in der menschlichen Bewegung, wenn sie von ihrem Organe nicht Besitz zu nehmen wußte, sondern in das Rudern, Wanken, Schleichen, Hüpfen von Tieren, oder in das ganz Maschinenartige sinkt. Der Pierrot stellt alle diese Übel mit komischer Absicht dar.

4) J. Paul definiert das Komische als sinnlich angeschauten Unverstand (a. a. O. § 28) und beschreibt es als eine Handlung, die im Widerspruch mit der Lage des Handelnden steht; der Unverstand ist also Zweckwidrigkeit. So gefaßt eignet sich die Bestimmung, wie sich zeigen wird, nicht zur allgemeinen Definition, auf den vorliegenden Kreis kann sie aber angewandt werden, da der Begriff der Zwecktätigkeit allerdings auch da in Wahrheit gilt, wo kein Bewußtsein ist (vgl. § 43). Wo aber Zwecktätigkeit in der Natur konzentrisch im organischen Gebilde sich zusammenfaßt, und zwar in der höheren Weise selbständigen Lebens wie im Tiere, da ist auch Lebensgefühl, somit Gefühl des Zwecks vorhanden, und von da ist der Schritt zum Bewußtsein des Zwecks zwar an sich immer noch groß genug, aber verglichen mit der Kluft, die das unlebendige Naturreich und auch die gefühllose Pflanze vom Bewußtsein trennt, so klein, daß das zum Komischen erforderliche Leihen ganz ohne Anstoß, ohne ausdrücklichen Akt, ohne vergleichendes Witzwort unvermerkt sich einstellt. Daher können Tiere allerdings komisch werden, doch nur die klügeren, wie J. Paul (a. a. O. § 28) richtig bemerkt. Es kann hier Einiges vor-

weggenommen werden, um auf diesen Punkt nicht öfter zurückkommen zu müssen. Hieher gehört nämlich eigentlich nur die Gestalt der Tiere und ihre physisch notwendigen Bewegungen; das Lebensgefühl, von dem hier die Rede ist, gilt also noch nicht von einzelnen Verrichtungen für bestimmt gefühlte Bedürfnisse, sondern es ist zunächst nur das allgemeine Selbstgefühl des Lebens. Die Tiere können nun schon in dieser Beziehung komisch erscheinen, weil ihr Lebensgefühl uns überhaupt Veranlassung gibt, ihnen einen Menschen unterzuschieben und diese Unterschiebung sofort auch auf den reinen, ihre Gestalt bauenden, ihren Körper bewegenden Gattungstypus, als wäre er mit Bewußtsein schaffend und bewegend, überzutragen. Aber die Tiere tun Vieles, was ihrem bestimmteren Instinkte angehört und als wirkliches Analogon geistiger Gedanken und Zwecke erscheint, und davon wäre eigentlich erst zu sprechen, wenn von solchen die Rede sein wird. Sie wenden List an, sie schmeicheln, sie stehlen, sie suchen sich Schlägen zu entziehen usw. Dies veranlaßt, ihnen in tieferer Weise einen Menschen unterzulegen, und auf dieser Folie erscheinen sie höchst komisch, wenn sie irren. Ruge (a. a. O. S. 131 usw.) erzählt passende Fälle. Dazu gehört auch der Hund, der vor einem Speisenschranke in einem Zimmer, wo kein Mensch gegenwärtig ist, aufwartet. Anders verhält es sich mit Unanständigkeiten, welche Tiere begehen; hier folgen sie nicht dem höheren Instinkte, sondern der groben Notdurft, aber weil sie sonst klüger sind, so legt man ihnen unter, sie hätten um den Anstand wissen können, und dadurch erscheinen jene komisch. Wenn übrigens Ruge J. Pauls Bemerkung dahin erläutert, daß Hunde und Affen fast die einzigen Komiker unter den Tieren seien, so sind doch Bären, Böcke, Katzen, Eichhörnchen usw. auch nicht zu vergessen, und fast alle Tiere, wenn sie jung sind, erheitern durch die Freiheit des Spieles, das doch zugleich Naturnotwendigkeit ist. Davon noch ein Wort, wenn von Stephan Schützes Theorie die Rede sein wird. —

§ 159

1 Der wahre Stoff des Komischen eröffnet sich jedoch allerdings erst mit dem Erhabenen des Subjekts. Hier tritt überall die zum Komischen notwendige Entstellung ein, wo das Selbst-

bewußte durch das Unbewußte, wovon es umgeben und womit
es selbst behaftet ist, in der Strenge des Zusammenhangs seiner
Tätigkeit unterbrochen wird. Das Komische der Kraft, wenn es
am wirklichen Subjekte erscheint, tritt nun selbst in diese höhere
Bedeutung ein. Faßt man den Begriff des Naiven in so weitem 2
Sinne, daß er überhaupt das Eintreten eines beziehungsweise
Unbewußten, wo man Bewußtes erwartete, bezeichnet, so kann
alles Komische als naiv bestimmt werden. Im engeren Sinne
aber hat das Naive seine besondere Sphäre, nämlich die des
Anstands. Der Anstand als ein Verbergen der Natur aus ge- 3
selligen Rücksichten ist zu sehr bloß formell, um in das Erhabene
aufgenommen zu werden, wo aber zwischen seine künstlichen Vor-
schriften unerwartet reine Natur hervorbricht, erscheint er als ein
Zwang, der erhaben sein wollte und in diesem Versuche erliegt.

1) Das Komische ist deswegen besonders schwer zu entwickeln, weil seine Gegenglieder getrennt zu beschreiben sind und doch mit dem ersten immer schon das zweite zu nennen ist. So muß hier ausgesprochen werden, in was das Erhabene des Subjekts sich verstrickt, wenn es komisch wird. Es ist das Unbewußte. Angedeutet ist, daß es von außen aufstoßen oder von innen aufsteigen kann, aber dies und, wie selbst der erstere Fall auf ein innerlich Unbewußtes hinauskommt, ist später auseinanderzusetzen. Im Komischen der Kraft wurde (§ 158) bereits auch die menschliche Gestalt und Bewegung unter den Beispielen aufgeführt. Wo aber das Subjekt als ein selbstbewußtes wirklich das erste Glied bildet, treten die Mißbildungen und Verstöße der Seele, wie sie als unbewußte Kraft den Leib bildet und bewegt, in einen ganz andern Zusammenhang. Man kann über eine tierische Mißbildung lachen, aber ganz anders über eine menschliche, weil der Ausdruck des wirklichen Geistes, dem das Ganze dient, einen ungleich bestimmteren Anhalt darbietet, das selbstbewußte Tun schon dem dunkeln Bildungsgesetz des Körpers unterzuschieben und nun sich vorzustellen, als habe dieses sich trotz allem Bewußtsein vergriffen. Ebenso ist es mit den Bewegungen; z. B. die Bewegung der Organe im Sprechen ist instinktmäßig, aber der Inhalt der Rede ist bewußt und

gewollt, und daher erscheint Stottern, Lallen u. dgl. als Widerspruch eines nicht bloß instinktmäßigen, sondern geistigen Tuns mit sich selbst. Dahin gehören z. B. auch die Bewegungen eines Trunkenen, wenn man von allem sittlich Imputabeln des Zustands abstrahiert: sie sind gewollte, aber die Organe, welche die Ausführung instinktmäßig übernehmen sollen, versagen den Dienst.

2) Der Begriff des **Naiven** ist so unbestimmt weit, daß er auf den verschiedensten Punkten der Ästhetik hervortritt. Zunächst kann das Schöne überhaupt als Naives bezeichnet werden, weil das Naive eine reine Einheit des Geistigen und Natürlichen in sich darstellt, dann auch das Erhabene, weil es als Pathos die Kraft des Affekts mit der Kraft des reinen Willens vereinigt. Es sind aber Gründe vorhanden, diese Bestimmung in der Metaphysik des Schönen nicht zu gebrauchen. Fürs Erste nämlich ist der Ausdruck subjektiv und bezeichnet, wenn er allgemein dem Schönen gelten soll, bereits das Wesen der das Schöne schaffenden Kraft und Persönlichkeit, die Phantasie nämlich als jene reine Mitte eines bewußten, geistigen und eines unbewußten, sinnlichen Tuns. Naiv ist der Künstler in seinem Werke. Fürs Andere ist aber im Begriffe des Naiven immer ein gegensätzlicher Standpunkt des Urteilenden mitgesetzt. Naiv nennt das Schöne derjenige, der selbst jene reine Einheit geistiger und sinnlicher Bestimmtheit verloren hat. Hier zieht sich nun allerdings schon ein Anklang des Komischen herein, der aber nicht in diesen Zusammenhang gehört, denn das Schöne weiß nichts davon, daß es außer seiner ganzen Natur eine getrennte gibt. In die allgemeine Begriffslehre des Schönen gehört daher das Naive noch nicht. Der zweite der eben genannten Gründe führt nun weiter auf das kulturgeschichtliche Feld. Jede vorhergehende Bildungsstufe erscheint der folgenden als eine naive, weil sie im Verhältnis zu ihr ein bewußtloserer Zustand ist, ebenso im Kleinen das vorhergehende Lebensalter dem reiferen, das weibliche Geschlecht dem männlichen, das Volk den gebildeten Ständen. Dies ist zunächst eine allgemeine Relation, welche aber auf die Ästhetik so angewendet werden kann, daß je die frühere Epoche des Kunstideals der folgenden höheren als naiv erscheint, weil die Einheit des Bewußten und Unbewußten, die zwar aller Phantasie eigen ist, verschiedene Stufen hat. Da nun diese Einheit sich als reinste Mitte zeigt im klassischen Ideal, so hat **Schiller** dieses in der Schrift

über naive und sentimentale Dichtkunst als spezifisch naiv bezeichnet, freilich aber den Begriff des Naiven in dieser Anwendung falsch erklärt, wovon an seinem Orte zu reden ist. Dieser ganze Gebrauch des Begriffs der Naivetät gehört aber nicht hieher, weil komisch im eigentlich ästhetischen Zusammenhang das Naive nur dann ist, wenn der nicht naive Standpunkt in den ästhetischen Gegenstand mitaufgenommen ist. Wenn wir über Homer lächeln, so ist dies keine Form des Komischen; wenn aber vorgestellt wird, als trete Homer oder einer seiner Helden in eine moderne Gesellschaft, so müßte er Dinge tun, wodurch er komisch würde, weil er in der Meinung, ganz klar zu erscheinen, vielmehr durchaus als Kind erscheinen würde; oder umgekehrt, wenn ein moderner Mensch vorgestellt würde, wie er mit seinen künstlichen Begriffen in die Gesellschaft alter Götter und Helden träte, so würde sein Mangel an Naivetät, als wäre er selbst eine solche, zum Gelächter für diese werden (Götter, Helden und Wieland). Eigentlich komisch also wird das Naive erst, wenn die darin enthaltene Natur mit dem Geiste nicht einfach und schlechthin Eins ist, sondern gegensätzlich mit ihm in einem Ganzen sich so bewegt, daß der Geist, wo man eine ununterbrochene Darstellung seiner klaren Strenge erwartete, plötzlich in Unbewußtes übergeht. Alles Unbewußte und das ganze Reich der Zufälligkeit, wie es den Geist beschleicht und unvermerkt in seine Zwecke sich mischt, kann unter dem Namen der Natur befaßt werden, und so ist alles Komische, wie von frühern Ästhetikern öfters geschehen, naiv zu nennen. Kindliche Zeitalter, Völker, Lebensstufen, Bildungsformen, wie sie oben erwähnt worden, können nun als Stoff dieser wirklichen Komik erscheinen unter der genannten Bedingung, daß der Gegensatz mitaufgenommen sein muß, aber ebensogut abgesehen von solchen Bildungsgegensätzen der ganz gebildete Mensch an sich, oder auch der minder Gebildete, kurz jeder, sofern er da, wo er geistig erscheinen wollte, von der Natur, insbesondere von bewußtlos hervortretender Eigenliebe überrascht wird. Daß die Natur nicht nackte Roheit sein darf, sondern unschuldige Natur sein, richtiger, daß in der Roheit selbst die gute Natur durchblitzen muß, folgt schon daraus, daß ja das Gegenglied, worein das erste, erhabene Glied versinkt, im Komischen das Berechtigte ist: davon ist aber erst zu reden, wenn das zweite Glied für sich betrachtet werden wird. Schon hier könnten wir Stephan Schützes Defi-

nition aufführen, die das Komische als ein Spiel bestimmt, das die Natur mit der Freiheit des Menschen treibt (Versuch einer Theorie des Komischen S. 23 ff.). Allein Schütze faßt das Komische zu eng, indem er das Selbstbewußte sogleich als Freiheit versteht, also an die Verirrungen des praktischen Geistes denkt. Er führt freilich auch Verirrungen des denkenden Geistes auf, aber ohne bestimmte Einteilung, und darin, daß sie die verschiedenen Formen des Geistes, welche dem Komischen verfallen können, nicht unterschieden und in deutlicher Ordnung aufgeführt haben, zeigen sich alle bisherigen Untersuchungen des Komischen, auch die Rugesche, als mangelhaft.

3) Dem Naiven im engeren Sinne als einer Verletzung künstlicher Form- und Anstandsgesetze durch unschuldige Natur, wo sie nicht erwartet wurde, weisen wir hier seine Stelle an, weil der Begriff des Naiven überhaupt sogleich darauf führt. Sonst hätte es auch bei den Verirrungen des praktischen Geistes seinen Ort finden können, oder am Schlusse des vorliegenden Gebiets, des Komischen der subjektiven Erhabenheit. Der Mensch stellt seine geistige Würde in konventionellen Formen des Anstands dar. Er zeigt durch ein Zurückhalten, ein Ansichhalten und Verhüllen, daß er nicht bloße Natur ist. Dies kann nun ebensogut gefaßt werden als eine Vorbereitung und Vorankündigung der wahren geistigen Würde, wie als ein Ausdruck der letzteren als einer vorhandenen. Es wird nichts dagegen eingewandt werden, daß wir uns vom Zusammenhang bestimmen ließen, die erste Stellung zu wählen. Was nun die Sache betrifft, so ist das Verhalten des einfach Schönen zu den Formen konventioneller Scham als ein völlig unbefangenes in § 60 dargestellt worden. Hier ist kein Gegensatz, außer der in der Anm. zum gegenw. Paragraphen unter 2 genannte, der außerhalb des ästhetischen Gegenstandes liegt. Dagegen zu dem im engeren Sinne Naiven wird natürlich wie zum Naiven überhaupt, wenn es als gleichbedeutend mit dem Komischen genommen wird, gefordert, daß im ästhetischen Vorgange selbst, nicht außerhalb im Betrachtenden, künstliche Zurückhaltung der Natur zunächst als geltend erscheine, dann plötzlich durch den Eintritt wahrer Natur überrascht werde. In der Lehre vom Erhabenen konnte der Anstand nicht aufgeführt werden, wiewohl er jetzt als eine Art Erhabenheit genannt wird, die dem Komischen verfällt; denn auch mit dieser Erscheinung verhält es sich so, daß sie, wenn sie nicht durch einen Kon-

trast betont wird, zu gering ist, um an sich erhaben genannt zu werden. Es gibt wohl einen erhabenen Anstand; er gehört zum Feierlichen und zur Würde, allein er hat eine zu tiefe Grundlage, um unter die bloße Einhaltung formeller Rücksichten, von der hier die Rede ist, befaßt zu werden und so eine besondere Form des Erhabenen zu begründen, wo dieses als solches gilt: er ist unmittelbarer Ausfluß der Gesinnung, und diese als seine Quelle ist dann der eigentliche Kern der erhabenen Erscheinung; das Erhabene wirft daher, wo es zu einem ernsten Kampfe kommt, diesen Anstand auch noch sorgloser weg als das Schöne, wie denn z. B. bei einem großen Bilde der Zerstörung danach gar nicht mehr gefragt wird. Anders also ist es im Komischen; ein Herausplatzen der lieben Natur wirft hier auf die Vorschriften der Konvenienz ein Schlaglicht, wodurch sie als eine Anstrengung erscheinen, die erhaben im Sinne der Würde sein sollte und wirklich auch in der Scham des Geistes an seiner Natur eine Grundlage des Erhabenen besitzt, aber zur bloßen Form geworden ist, zum Unrecht gegen die Natur fortgeht und daher an dieser scheitert. Daß diese Natur da hervorbrechen muß, wo man sie nicht mehr erwartete, hebt auch Schiller hervor, wo er in der genannten Abh. zunächst das Naive im engeren Sinn darstellt: „Das Naive ist eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird“ usw. Das naive Subjekt muß um die Konvenienz und ihr Recht haben wissen können, oder es muß ihm dies untergeschoben werden, wie den Tieren; sonst fehlt der zum Komischen nötige Widerspruch. Dadurch ist auch hier die Roheit völlig abgewiesen; es handelt sich um eine Einfalt, die auch ihren Anstand hat, aber einen andern als die künstliche Bildung: sancta simplicitas. Übrigens ist auch in der Bestimmung dieses Begriffs Kant vorangegangen (a. a. O. Anm. zu § 54): „Naivetät ist der Ausbruch der der Menschheit ursprünglich natürlichen Aufrichtigkeit wider die zur andern Natur gewordene Verstellungskunst. Man lacht über die Einfalt, die es noch nicht versteht, sich zu verstellen, und erfreut sich doch auch über die Einfalt der Natur, die jener Kunst hier einen Querstrich spielt. Man erwartete die alltägliche Sitte der gekünstelten und auf den schönen Schein vorsichtig angelegten Äußerung; und siehe! es ist die unverdorbene schuldlose Natur, die man anzutreffen gar nicht gewärtig, und die der, welcher sie blicken ließ, zu entblößen auch nicht gemeint war. Daß der schöne, aber falsche Schein,

der gewöhnlich in unserem Urteile sehr viel bedeutet, hier plötzlich in ein Nichts verwandelt, daß gleichsam der Schalk in uns selbst bloßgestellt wird, bringt die Bewegung des Gemüts nach zwei entgegengesetzten Richtungen nacheinander hervor, die zugleich den Körper heilsam schüttelt. Daß aber etwas, was unendlich besser als alle angenommene Sitte ist, die Lauterkeit der Denkungsart (wenigstens die Anlage dazu), doch nicht ganz in der menschlichen Natur erloschen ist, mischt Ernst und Hochschätzung in dieses Spiel der Urteilskraft. Weil es aber nur eine auf kurze Zeit sich hervortuende Erscheinung ist und die Decke der Verstellungskunst bald wieder vorgezogen wird, so mengt sich zugleich ein Bedauern darunter, welches eine Rührung der Zärtlichkeit ist“ usw. „Eine Kunst, naiv zu sein, ist daher ein Widerspruch“ usw.

§ 160

1 Tritt man aus dieser Sphäre der bloß formellen Selbst-
darstellung der Persönlichkeit in die Gebiete ihrer wirklichen Tätig-
keit ein, so zeigt sich der Kreis des Komischen dadurch ungleich
weiter als der des Erhabenen, daß nicht nur der Wille (vgl.
§ 103), sondern auch der denkende Geist durch Einmischung
des Zufälligen und Unbewußten, das seinen Zusammenhang trübt,
komisch wird. Der denkende Geist nämlich, wo er den Zusammen-
hang seines Denkens in richtiger Folge festhält, ist an sich zu un-
sinnlich für das ästhetische Gebiet; die Störungen aber, die aus
jener Einmischung fließen, bringen, wenn sie nur anschaulicher
Art sind, mit der allgemeinen ästhetischen Bedingung auch die
2 zum Komischen erforderliche Brechung hinzu. Alle Formen des
Denkens von der bloßen Wahrnehmung der Außenwelt, sofern
sie zwar auch dem Handeln dient, doch je im vorliegenden Akte
nicht unmittelbar in dieses übergeht, bis zur reinsten Abstraktion
treten hier auf, und gerade je höher und reiner die Form, desto
stärker die Komik, weil die Brechung desto stärker ist. Einge-
wurzelter Irrtum vollendet das komische Subjekt; dagegen kann
völlige Störung nicht leicht komisch sein, weil jene Brechung fehlt.

1) Ruge führt zwischen Beispielen der Unsittlichkeit, deren Reich er mit Recht dem Komischen vorzüglich vindiziert, auch Beispiele der Zerstreutheit auf, reine Irrtümer u. dgl. Weil er aber beide nicht genug unterscheidet, so erscheint er auch von dieser Seite zu sehr ethisierend. Das ganze Reich des theoretischen Geistes, an sich aus dem in § 103 genannten Grunde nicht erhaben zu nennen, wird durch die Brechung des Irrtums eine dem Komischen verfallende Erhabenheit. Dies ist nun allerdings näher zu bestimmen. Ein Irrtum ist nämlich allerdings, wie J. Paul (a. a. O. § 28) sagt, an und für sich nicht lächerlich, so wenig als eine Unwissenheit. J. Paul fehlt aber darin, daß er die Anschaulichkeit, die hinzutreten muß, nur in einer Handlung sucht, die den Irrtum zur Erscheinung bringen soll; er gerät dadurch sogleich in den praktischen Geist und verliert eine ganze, große Sphäre der Komik. Das Denken braucht nicht in Handlung überzugehen, aber die Störung darf ihren Grund nicht in den verborgenen Geheimnissen der in den Geist selbst sich fortsetzenden Sinnlichkeit, sondern muß ihn in der anschaulichen Sinnlichkeit haben. Es ist z. B. ein reiner Irrtum, der eben nicht komisch ist, wenn Kant die Musik zu niedrig beurteilt. Wenn man nun aber findet, daß er ihr vorzüglich Aufdringlichkeit vorwirft, so vermutet man schon eine zufällige Ursache von Widerwillen. Nun darf man nur hören, daß häufige Tanzmusik, die sich aus einem seiner Wohnung nahen Wirtshause und trübseliger Gesang von Frömmlern, der sich von einer andern Seite aufdrängte und seine Arbeit störte, diese Ursache war: so sieht man ein, daß dem irrenden Denker statt der wahren Natur des Gegenstandes unvermerkt eine besondere, sinnliche Erfahrung vorschwebt, und man wird nun nicht ermangeln, sich die Gestalt des Mannes selbst, den Ausdruck des Ärgers in dem Gesichte des gestörten Gelehrten usw. vorzustellen.

2) Es können nun alle Formen des theoretischen Geistes als das eine Glied eines komischen Vorgangs auftreten. Selbst die Sprache, die zunächst durch Stottern, Vernennen u. dgl. dem Komischen der Kraft anzugehören schien, aber schon § 159, 1 in höheren Zusammenhang gestellt wurde, ist nun als Ausdruck des theoretischen Geistes zu fassen, und solche Störungen treten dadurch in ein höher komisches Licht. Falsche Auffassung der Außenwelt aus Zerstreutheit u. dgl. öffnet ferner hier eine unendliche Welt des Lachens, sofern nur ein solcher Akt nicht unmittelbar im Zusammenhange mit einer Handlung

steht, denn dann gehört er in das Komische des praktischen Geistes. Gerade am lächerlichsten aber werden die höchsten und reinsten Akte des denkenden Geistes, weil die Brechung durch sinnliche Störung oder der Kontrast ihrer Fortsetzung mit einer veränderten äußeren Lage gerade durch die geistige Reinheit des Anfangs erhöht wird. Treffliche Beispiele enthält des Amtsvogts Josua Freudel Klaglibell gegen seinen verfluchten Dämon im Qu. Fixlein von J. Paul. Es wird sich aber im Verlaufe noch ein weiterer Grund zeigen, warum das Lächerliche mit der Höhe der Intelligenz wächst. Als wichtiger Punkt ist hier noch besonders die Einwurzlung des Irrtums und die Angewöhnung der Zerstreutheit hervorzuheben. Wie nämlich im Erhabenen des Subjekts die höhere Form die der Stetigkeit ist, die zur andern Natur gewordene sittliche Größe, so fordert auch das Komische eine ganze Persönlichkeit, einen Narren. Nur kann diese Erscheinung hier noch nicht verfolgt werden; denn wie auch der Sitz der Narrheit im Denken oder Vorstellen liegen mag, so geht sie doch notwendig, wenn sie sich in der Persönlichkeit befestigt, ins Handeln über und erscheint daher immer als Verirrung des praktischen Geistes. So verbrennen Ritterromane zuerst Don Quixotes Gehirn, aber erst da er auszieht, sein Ideal zu verwirklichen, wird der Narr fertig. Hier ist der Übergang zum eigentlichen Wahnsinn. Wenn es der Raum gestattete, die wichtigsten Formen dieser Seelenkrankheit durchzugehen, so könnte der im Paragraphen zuletzt ausgesprochene Satz vielfach näher bestimmt und beschränkt werden. Entschieden hört das Komische auf bei dem Blödsinn, denn hier geht, wie beim Kretinismus der Anknüpfungspunkt für die Unterschiebung der Besinnung, also auch die gegensätzliche Brechung verloren. Die andern Formen dagegen können komisch sein, solange es möglich ist, vom Mitleid oder von Mitleid und Furcht zu abstrahieren. Bloß die Abstraktion vom ersteren ist nötig bei den ungefährlichen Narren, und sie erleichtern sie, wenn ihre Narrheit lustiger Art ist; die Abstraktion von beiden bei den gefährlichen Narren. Wird nun von dem Schmerzlichen und Verderblichen abstrahiert, so ist noch die Frage, ob in der habituellen Seelenstörung noch das allgemeine Wesen des wahren Geistes als Keim einer möglichen Heilung hindurchschimmere; daran anknüpfend kann dann dem Wahnsinnigen ein mögliches Bewußtsein seiner Verkehrtheit geliehen und so seine Krankheit im Sinne der Komik ange-

schaut werden, sofern nämlich dieser Keim nicht vom Standpunkte des Seelenarztes, sondern nur in freier Betrachtung zu Behuf des nötigen Kontrastes aufgefaßt wird.

§ 161

Das bedeutendste Gebiet des Komischen tut sich jedoch allerdings in derjenigen Sphäre auf, welche in der Lehre vom Erhabenen die allein geltende war, nämlich in der Sphäre des praktischen Geistes oder des Willens. Das Wesen des Willens ist die Freiheit, und alle Verirrungen, wodurch seine Erhabenheit dem Komischen verfällt, erscheinen als ein Herabsinken in die Naturnotwendigkeit, daher hier die Begriffsbestimmung St. Schützes, welche für das Ganze des Komischen zu eng ist, in Geltung tritt: das Komische sei Wahrnehmung oder Vorstellung eines Spiels, das die Natur mit dem Menschen treibe, während er frei zu handeln glaube oder strebe. Die in § 156 behauptete weitere Ausdehnung des Komischen zeigt sich nun hier besonders, indem auch die Tätigkeit für bloß äußere Zwecke und die ihr dienende Klugheit komisch wird ohne eine andere äußere Bedingung, als daß sie Mittel ergreife, oder auf eine Weise gehindert werde, wodurch der Zweck sich vielmehr aufhebt.

1) St. Schützes Versuch einer Theorie des Komischen verdient aus unverschuldetem Dunkel hervorgezogen zu werden und hat gewiß mehr Wert, als ihm Ruge zugesteht. Es fehlt an der gehörigen Schärfe, aber die wesentlichen Elemente des Komischen sind als sehr brauchbares Material für einen genaueren Bau zusammengestellt, und der Hauptfund, die obige Definition (S. 23 ff.), ist ein ganz glücklicher zu nennen. Ähnlich unvollkommen bei übriger Wahrheit ist Schleiermachers Bestimmung, das Komische bringe den Gegensatz zwischen dem Wirklichen und dem, was durch dasselbe (vermöge der Intention oder Freiheit des Handelnden) repräsentiert werden soll, in dem Innern des menschlichen Lebens zur Anschauung (Ästh. S. 195). Die Ausführung von Schützes Begriffsbestimmung ist jedoch hier noch nicht an der Stelle, weil wir das Gegenglied, worein die Freiheit

versinkt, jenen neckischen Genius, wie ihn *Schütze* treffend beschreibt, der bei den Handlungen der Menschen überall die Hand im Spiele hat und, während sie in denselben frei zu sein meinen, ihnen unvermerkt etwas unterstellt, wodurch das, was Person ist, zur bloßen Sache, zum Mechanismus zu werden scheint, hier noch nicht darzustellen haben. Vorläufig aber stelle man sich, um diese „hinkende Freiheit" (a. a. O. S. 70) als Wesen des Komischen sich deutlich zu machen, einen Menschen von einiger Gabe der Selbsttäuschung vor, der rein für einen erhabenen Zweck zu handeln meint und unbewußt vielmehr vom Instinkte nach einem mit der Erreichung des Zwecks äußerlich verbundenen kleinen Genusse getrieben wird. Herr Schnaps in *Goethes* Bürgergeneral, der die Erstürmung der Bastille darstellt, um zu einer sauren Milch zu gelangen, ist darum nicht rein komisch, weil es ihm *nur* mit dem Hunger Ernst ist. Ein treffendes Bild des Ganzen ist Trunkenheit, nicht übermäßig, doch bis zum Faseln, Stottern und Taumeln. Der Wille ist da, und zwar in großem Selbstgefühle, aber Füße, Zunge und selbst Ideenverknüpfung handeln für sich, ohne bei ihm anzufragen. Man erinnere sich auch an die Tiere wieder, an welchen sich *Schützes* Darstellung ganz ergötzlich erprobt. Freilich leihen wir ihnen nur durch Unterschiebung Freiheit; nun aber erregt es das heiterste Lachen, wenn man sich z. B. die Bemühungen eines Hunds, zur Befriedigung des Geschlechtstriebs zu gelangen, als die eines Stutzers vorstellt, der nach freier Wahl des Geschmacks einer Dame den Hof macht, während er vielmehr so muß.

2) Das Reich der äußeren Zweckmäßigkeit konnte nur auf sehr bedingte Weise im einfach Schönen zugelassen werden, vgl. § 23. Im Erhabenen konnte es gar keinen Platz behaupten, weil die äußeren Zwecke nur relativ sind. Im Komischen aber verhält es sich anders aus dem § 156 genannten Grunde. Man denke z. B. an den Mann auf einem Bilde *Hogarths*, der eine hölzerne Dachrinne absägt und sich auf das Ende setzt, das abzusägen ist und mit dem er auch, nachdem er durchgesägt, herabfällt.

§ 162

1 Wie leicht das Erhabene der *Leidenschaft* dem Komischen verfällt, geht daraus hervor, daß bei dieser Form von dem sitt-

lichen Gehalte noch abgesehen wird (vgl. § 105). Es darf nur etwas eintreten, was ihr die Furchtbarkeit nimmt und zugleich ein Mißverhältnis zwischen der Gewalt der Erregung und ihrem Gegenstande aufdeckt, so ist die komische Brechung vorhanden. Aber auch die zum bleibenden Zustande gewordene Versenkung 2
in ein Einzelnes, sei dies nun eine unter der Bedingung des richtigen Maßes berechtigte Befriedigung des Geistes, oder der Sinne, in welch letzterem Falle die Leidenschaft Laster heißt, tritt nun auf als ein durch den komischen Bruch sich zerstörender Anschein von Erhabenheit, wenn der Widerspruch der reinen Allgemeinheit des Willens mit dem einzelnen Zwecke, in den sie sich legt, in der Tätigkeit selbst vor die Anschauung tritt. Noch unmittelbarer 3
stellt sich der unstete Wille als komisch dar.

1) Der Zorn z. B. ist erhaben durch seine stürmische Gewalt; er ist auch berechtigt, wenn er für einen wahrhaften Zweck durch Trägheit und Ränke durchschlägt. Allein Jähzorn ohne entsprechende Ursache ist komisch. Allerdings wird dazu noch etwas gefordert, nämlich die Abwesenheit des Furchtbaren. Aus allem Bisherigen erhellt, daß dies bewirkt wird durch ein auffallendes Mißlingen. Es kann nicht vermieden werden, diese negative Bedingung schon hier in der Darstellung des ersten Glieds bald anzudeuten, bald auszusprechen; eigentlich aber ist der Ort, sie als wesentlich hervorzustellen, in der Darstellung des Gegenglieds.

2) Die Grillen, Schrullen, üblen Angewöhnungen, die eingewurzelten Fehler, die Laster treten hier auf. Sie haben ihren Grund zum Teil in einem an sich berechtigten geistigen Zwecke: die Neugierde im Wissenstrieb, die Geschwätzigkeit im Zwecke der geistigen Mitteilung, die Eitelkeit im Selbstgefühle, die Pedanterei im Ordnungstriebe, die Liebhabereien z. B. des Sammlers, des Altertümlers u. dgl. in der Wissenschaft, oder einer andern an sich wohlbegründeten Richtung, und alle diese Ausartungen sind eben die Grube, worin der zugrundliegende wahre Gehalt versinkend seine ursprüngliche Kraft, die vergleichungsweise nun Erhabenheit ist, einbüßt. Der Haß, sowohl der in seiner Quelle gewaltigere (wie z. B. deutschtümelnder Franzosen-

haß) als der kleine und verbissene (vgl. § 106, Anm. 1), tritt unter den Leidenschaften ersterer Art ebenfalls als Stoff der Komik auf. Den Begriff des Lasters bestimmt der Paragraph als Ausartung eines sinnlichen Genusses in die Unfreiheit der bleibenden Versenkung. Man nennt freilich auch Hochmut, Lügenhaftigkeit (il bugiardo von Goldoni: eine treffliche Komik) und andere Entartungen geistiger Art Laster, da es an einem anderen Worte für habituelle Unsittlichkeit fehlt, ursprünglich aber wird das Wort für die habituelle Verhärtung in sinnlichem Genusse gebraucht. Laster nennt man in komischer Absicht selbst üble Angewöhnungen an kleine Bedürfnisse, wie Schnupfen, Rauchen; dann treten die größeren Laster des Geizes, Trunkes usw. hervor. Man muß nicht meinen, das sittlich Verdorbene fordere hier eine Grenze. Falstaff ist grundliederlich und doch ganz komisch. Die Grenze liegt nicht im Inhalte, sondern in weiteren Momenten, wovon hier noch nicht die Rede ist. Hegel will die Laster ausschließen (Ästh. Teil 3, S. 534) und nennt als Grund die bittere Ernsthaftigkeit des Zwecks im Lasterhaften. Allein gibt es denn nicht Lasterhafte, die mit dem einen Fuß aus dem Laster heraus, mit dem andern in demselben sind? Wenn es aber solche nicht geben und sich der Wortstreit erheben sollte, ob dies noch Laster zu nennen sei oder nicht, soll denn die Weise der Anschauung nicht einen solchen Doppelschein auf das Laster werfen können?

3) Der unstete Wille fällt als komisch sogleich in die Augen. Nur muß er in seinen Übergängen ganz, in seinen Selbsttäuschungen voll sein, wie feurige Naturen in der Reihe ihrer Jugend-Enthusiasmen; sonst fehlt das erste Glied des Komischen, das Erhabene.

§ 163

Dagegen scheint das Böse durch die wesentlich in ihm miteinbegriffene Tatkraft immer zu furchtbar zu sein, um in das
1 Komische übergehen zu können. Davon bilden jedoch einzelne Übertritte des bloß leidenschaftlichen und lasterhaften Willens in dasselbe eine Ausnahme, weil hier die zusammenhängend ausgebildete Tatkraft des Bösen fehlt. Ferner, da das Böse wie alles Erhabene ein Verhältnisbegriff ist, so kann sich selbst über

ausgebildete Ränkesucht eine höhere stellen, wodurch die erstere
komisch wird. Aber auch die möglichst vollendete Bosheit ver- 2
fällt dem Komischen, wenn von der Reihe der Zerstörungen, die
ihr allerdings gelingen, abgesehen und die sittliche Weltordnung
ins Auge gefaßt wird, welche, selbst unzerstörbar, die Absicht der
allgemeinen Zerstörung gegen den Verbrecher umkehrt, in welchem
selbst sie zum voraus als unverlierbares Bewußtsein gegenwärtig ist.

1) Falstaff wird aus einem Trinker, Hurer, Prahler gelegentlich zum Straßenräuber. Dies ist böse genug, aber man vergißt den sittlichen Unwillen völlig, weil weitere Momente eintreten, welche, indem sie den Versuch des Bösen dem Komischen überliefern, zugleich den ganzen Standpunkt verändern. Auch systematische Ränkesucht kann komisch werden, wenn sie auf eine gewisse Weise an der höheren scheitert. Man denke an den Reineke Voß, der doch immer ein Bild des menschlichen Lebens ist. Hier sind die übrigen Tiere nichtsnutzig, gefräßig, lüstern, diebisch usw. wie Reineke, aber ihre Tücke scheitern komisch an seinem ganzen und vollendeten Egoismus.

2) Das Böse ist „die Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“. Mephistopheles hat selbst ein humoristisches Bewußtsein davon. Der Teufel galt immer als dummer Teufel. Die Komik des Bösen ist eine doppelte: ohne daß dadurch der schauderhaft erhabene Eindruck des Ganzen aufgehoben würde, ist der Böse persönlich humoristisch, und zwar aus dem vorhin unter 1 genannten Grunde. Aber das Ganze des Schauspiels wird komisch durch den im Paragraphen genannten Blick auf die Ironie der sittlichen Weltordnung. Aus der Bemerkung 1 und 2, sowie aus den Bem. zu § 162 ergibt sich von selbst, wie das οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν des Aristoteles (§ 152, Anm.) zu erklären ist. Die Auseinandersetzung des dritten Moments, der Zusammenfassung der beiden Glieder im Komischen, hat aber dies Alles erst noch zu ergänzen.

§ 164

Der Wille des Guten ist vom Komischen keineswegs auszunehmen, vielmehr gerade je reiner er ist, desto fühlbarer seine

Brechung durch das Zufällige und Unfreie, was sich in sein inneres Leben und in seine Tätigkeit einschleicht. Ja gerade, je wahrhafter erhaben der Gegenstand, desto echter, je mehr nur scheinbar erhaben, desto geringer die Komik. Leichter aber tritt das Komische ein in dem positiv als in dem negativ Pathetischen, da von dem letzteren Mitleid und Furcht zu schwer fernzuhalten sind.

Hegel sagt (Ästh. Teil 1, S. 88): „Das Komische muß darauf beschränkt sein, daß Alles, was sich vernichtet, ein an sich selbst Nichtiges, eine falsche und widersprechende Erscheinung, eine Grille z. B., ein Eigensinn, eine besondere Kaprice gegen eine mächtige Leidenschaft, oder auch ein vermeintlich haltbarer Grundsatz und feste Maxime sei." Mit dem letzten Teile dieses Satzes scheint er wieder liberaler zu sprechen, aber er meint offenbar nur eine schiefe Maxime. Sein Eifer gegen die romantische Ironie hat ihn unfrei gegen die Komik gestimmt, und er widerspricht sich selbst, wenn er (a. a. O. Teil 2, S. 117) sagt: „Es ist nicht eben eine poetische Lustigkeit, welche sich damit begnügt, was schlecht ist, lächerlich zu machen." Allerdings ist auszusprechen, daß auch der gute Wille, eben insofern sich auch in ihn die Trübung einschleicht, nicht wahrhaft erhaben sei; allein der Vorwurf des bloßen Scheins trifft nur den Anspruch auf absolute Vollkommenheit, nicht die wirkliche Güte des Kerns, und nur in jenem Sinne ist der Satz aufzustellen, daß das Komische allerdings darauf ausgeht, nichts wahrhaft Erhabenes gelten zu lassen. Nur völliger Unverstand könnte dieser Behauptung Frivolität vorrücken, denn es wird sich zeigen, wie durch das wahre Lachen der verlachte Gegenstand in das lachende Subjekt gerettet, nicht das Erhabene „in den Staub gezogen wird". Das Komische hat im Stoffe keine Grenzen, nur in der Form. Es braucht kaum darauf aufmerksam gemacht zu werden, wie alle echten Humoristen die edelsten Gefühle, Stimmungen, Charaktere durch Anheftung unschuldiger Schwächen ins Komische zu ziehen wußten, ohne frivol zu werden. Je reiner freilich ein also dargestellter Charakter, desto gewisser muß er, weil ihm Besinnung auf sich notwendig zukommt, das Lachen auch selbst übernehmen: von dieser Erscheinung, dem subjektiven Humor, muß an seinem Orte die

Rede sein. Das negativ Pathetische wird allerdings schwerer komisch als das positiv Pathetische. Wenn nämlich jemand den Märtyrer zu spielen bloß vorgibt, oder zur Durchführung gar nicht die Kraft hat, so gehört dies nicht hieher, sondern dann ist es die Leidenschaft, oder der unstete Wille und der denkende Geist in seiner Selbsttäuschung, was komisch wird. Doch auch die wirkliche Kraft der Selbstüberwindung kann einen Fall vor sich zu haben glauben, wo sie nötig sei, aber wirklich nicht nötig ist, kann in der Durchführung des Kampfes versagen usw.

§ 165

Die Lehre vom Erhabenen ging von der Erhabenheit des sitt- 1
lichen Willens im Subjekte unmittelbar zum Tragischen über, und hier trat zuerst als Forderung, ausgebildet aber als ein wesentliches Moment der Versöhnung im Leiden die subjektive Erhebung des Bewußtseins in das absolute Subjekt hervor. Diese Erhebung war nur in ihrer allgemeinsten Bedeutung zu erwähnen; jetzt aber muß sie als die höchste Form der Erhabenheit des Subjekts besonders auftreten, weil gerade von den Trübungen die Rede sein soll, welche als subjektive Zutaten zu dem wahren Gehalte der Religion diese Form des Bewußtseins ins Komische ziehen.
Diese Trübungen bestehen teils in der Abhängigkeit von äußeren 2
Unterbrechungen und inneren Störungen, welchen die Religion als Stimmung und Tätigkeit des Subjekts unterworfen ist, teils bieten die Widersprüche, worein sie sich als mythische Vorstellung über ihren Gegenstand verwickelt, der Bildung, welche sich von der letzteren befreit hat, reichen komischen Stoff. Das absolute Subjekt aber, in seiner wahren Allgemeinheit erfaßt, kann dem Komischen so wenig unterworfen sein, daß es vielmehr selbst der Vollzieher des komischen Prozesses ist, der an die Stelle des tragischen tritt.

1) In der Lehre vom Erhabenen trat, nachdem das Erhabene des Subjekts bis zur sittlichen Größe geführt war, sofort das Tragische ein.

Hier nun wurde sogleich die Anerkennung von seiten des tragischen Subjekts gefordert, daß es seine Größe nicht sich, sondern dem Absoluten verdanke; aber erst im Leiden konnte das volle Bewußtsein dieses Verhältnisses in demselben sich entwickeln und es sich dadurch von seiner Schuld reinigen (vgl. z. B. § 126). Es konnte aber dort nicht die Aufgabe sein, die besondere Form der Religion, welche dieses Bewußtsein annimmt, hereinzuziehen. Denn fürs Erste war dort überhaupt darum nicht der Ort, auf dieses Gebiet einzugehen, weil das Schauspiel des Leidens und Untergangs dem Interesse für die besonderen Bildungsformen, welche die Erhebung des Gemüts zum Absoluten als Religion annimmt, gar keinen Raum gestattete; zweitens treten durch diese besonderen Formen Irrtümer ein, welche selbst wieder nicht ohne Schuld sind, und diese Einführung einer neuen Schuld hätte dort den ganzen Zusammenhang verrückt. Im Komischen ist es anders; hier gehört die Religion um der Trübungen willen, die ihr Gehalt durch seine subjektive Bestimmtheit erleidet, noch zu dem Erhabenen des Subjekts, das durch die Einzelheit, womit es behaftet wird, sich dem Lachen preisgibt. Dabei können die bestimmten Religionsvorstellungen als bekannt vorausgesetzt werden, und es ist dies, obwohl dieselben in einem späteren Teile des Systems erst in ihrer allgemeinen ästhetischen Bedeutung aufzuführen sind, kein unerlaubter Vorgriff, denn das Sinnliche, was durch diese Vorstellungen dem reinen Geiste angeheftet wird, läßt sich von zwei ganz verschiedenen Seiten betrachten. Es kann, wie irrig diese Zutat sein mag, eine Welt transzendenter Schönheit begründen: dies ist die Seite, welche im weiteren Systeme geltend gemacht wird. Es kann aber das Irrige daran durch Vergleichung der sinnlichen Zutat mit der reinen Geistigkeit des Gehalts aufgedeckt und der Widerspruch, der darin liegt, zur Anschauung gebracht werden: dies ist die Seite, welche auf dem jetzt vorliegenden Standpunkte der Komik geltend zu machen ist.

2) Äußere Störungen der Andacht werden mit komischer Wirkung in Menge dadurch herbeigeführt, daß gerade im Zusammenstoße mit der reinen Geistigkeit, welche diese Stimmung darstellt, jedes kleine Ungeschick zufälliger Verwicklung mit dem Äußeren, in das sie ja doch hineingestellt ist, doppelt fühlbar wird. Innere Störungen der Andacht: Feldprediger Schmelzle beim Nachtmahl, der religiösen Tätigkeit: Freudel auf der Kanzel, Eymanns Ungeduld im Religionsunter-

richt u. dgl. Sittliche Tätigkeit, die durch religiöse Begründung höher erscheinen soll, als wenn sie rein ethisch wäre: hier fließen die Beispiele aus der gesamten Handlungsweise der Frömmler und Hierarchen in Masse zu. Was die Vorstellungen der Religion betrifft, so gibt gewiß jeder die Fratzen Ägyptens und Indiens, die Widersprüche der griechischen und römischen Götterlehre, natürlich unter denselben Bedingungen, welche auch von sittlichen Entartungen erst Mitleid und Furcht fernhalten müssen, wenn sie komisch werden sollen, einem Luzianischen Lachen preis. Anders ist es mit Religionsvorstellungen der Gegenwart, welche zwar zur Komik auffordern, aber im Hinblick auf eine Menge solcher, welche sie noch bedürfen, außerästhetische Rücksichten der Schonung auflegen. Ebendarum aber hat es mit solchen Rücksichten nicht die Ästhetik, sondern die Pädagogik zu tun, und auch diese hat dreierlei wohl zu erwägen: zuerst, ob die Menge der Bedürftigen so groß sei, als behauptet wird, und ob nicht das Geschrei über Ärgernis vielmehr von solchen komme, welche auf die Erhaltung des Irrtums ihren Lebenszweck begründet haben; ferner, was herauskommen würde, wenn man mit der Komik gegen jede absurde Legende so lange zurückhalten wollte, bis mathematisch ausgemacht wäre, daß keine Seele mehr daran glaubt; endlich aber, daß der ganze Grundsatz streng zu prüfen ist. Daß nämlich, was von der bestehenden Bildung als Irrtum erkannt ist, ebendaher auch aus dem Bewußtsein des Volkes zu entfernen sei, fordert die Ethik der Erziehung selbst; nur, meint sie, dürfe dies bloß auf dem Wege ernster Belehrung geschehen. Allein man versuche es, die zähe sinnliche Vorstellung in ihren Widersprüchen aufzudecken, und sehe zu, ob dies ohne Ironie angeht, ob nicht vielmehr die innere Komik der Sache selbst wider Willen zum Vorschein kommt. Was insbesondere die sogenannte Frivolität betrifft, so wird davon noch die Rede werden; hier sei nur so viel bemerkt: Frivolität und Komik sind zweierlei. Jene zerstört nicht den Irrtum an der Wahrheit, sondern sie glaubt keinen Geist und gefällt sich, jede geistige Erscheinnng, insbesondere jede sittliche, als eine Lüge der Begierde darzustellen, während dagegen die Komik nur das am Geiste aufzehrt, wodurch er sich die Miene gibt, seine Begrenzung zu überspringen, seine Wahrheit aber frei in das lachende Subjekt selbst herüberzieht. Frivol ist es, nicht wenn ich die Widersprüche eines Mythus aufdecke, sondern wenn ich z. B. in der Liebe das Sinnliche mit der Absicht

herausbebe, das Geistige darin zu leugnen. Die Komik rettet das Geistige, indem sie es um des Sinnlichen willen, das ihm beiwohnt und gerade unter der Anmaßung einer von allen sinnlichen Bedingungen freien Autorität versteckt ist, gutmütig belacht. Dies ist eben der Begriff der Fortbehauptung des Erhabenen in und trotz seinem Falle, der noch weiterhin zu erörtern ist.

§ 166

1 Das Erhabene des absoluten Subjekts nun oder das Tragische stellte sich als ein Umkreis wesentlicher, das Subjekt tragender und über es hinausgehender sittlicher Mächte dar und faßte diese samt allen Formen des Erhabenen, des einfach Schönen und des Zufalls, wie er sich nämlich in die Strenge des sittlichen Zusammenhangs aufhebt, in eine große Einheit zusammen. Das Komische aber entfesselt den äußern und innern Zufall, und so geraten jene Mächte in die unendlichen Trübungen seiner verkehrten
2 Welt. Der letzte Grund dieser Trübungen ist immer die innere Zufälligkeit, ohne welche auch die äußere nicht in Kraft träte. Indem daher das Subjekt seine Erhabenheit im höheren Sinne als Vertreter einer sittlichen Macht zu entwickeln scheint, entwickelt es ebenso wie im Tragischen seine Schwäche, und diese erste Bewegung stellt dieselbe Ironie dar wie im Tragischen (vgl. § 123).

1) Die Komödie wird ebenso in der Wurzel aufgehoben wie die Tragödie, wenn eine Regierung ihr verbietet, die großen Kreise des öffentlichen Lebens, den Staat und seine besonderen Körper und Anstalten in sich aufzunehmen. Sie wird dadurch auf die kleinen Lächerlichkeiten des Privatlebens geistlos beschränkt, und ein Aristophanes ist freilich in solcher Unfreiheit nicht möglich. In Wahrheit aber sind selbst diese kleinen Sphären nicht so unschuldig, wie man meint. Es wird z. B. die Liebe nicht bloß als Zustand dieses oder jenes Subjekts, sondern als Lebensmacht überhaupt ins Komische gezogen, und da sie als die Macht, welche die Familie begründet, die Mutter des Staates

ist, so ist dieser selbst an einem seiner schwächsten Punkte angegriffen. Die Stände werden lächerlich gemacht, und diese sind schon entschiedener ein Allgemeines und Wesentliches im Staate. Schließlich aber gesteht der Staat durch solche Verbote seine Schwäche auf eine viel gefährlichere Weise, als wenn er sich der Ironie der öffentlichen Komik mit Freiheit unterzöge; er bekennt, daß er eine rohe Gewalt und nicht eine vernünftige Macht ist, denn diese wird sich niemals durch Zwang dem Scherze entziehen wollen.

2) Von dem Unterschiede des äußeren und inneren Zufalls ist nachher noch zu reden. Hier nur so viel: der äußere besteht in den Hindernissen, welche durch das Ungefähr aufstoßen; sie wären aber keine, wenn die sittlichen Mächte nicht in der Trennung, der sie in ihrer Verwirklichung unterliegen, ihren ursprünglichen Einklang aufheben und sich so der Schußlinie äußeren Zusammenstoßes aussetzen würden, und diese Trennung hat schließlich ihren Grund in der Einzelheit überhaupt, als welche die Subjektivität bestimmt ist und welche samt allen in ihr enthaltenen Zufälligkeiten auch durch den sich gegenseitig ergänzenden Zusammentritt vieler Subjekte sich nicht ausrotten läßt, also in der inneren Zufälligkeit. Das Subjekt tritt nun auch im Komischen zunächst als Vertreter einer sittlichen Macht auf, stellt aber, indem es die ungetrennte Erhabenheit seiner Person und der sie erfüllenden Idee zu entfalten meint, vielmehr die Schwäche der einen und ebendaher auch der andern ins Licht. Dies ist dieselbe ironische Bewegung wie im Tragischen § 123. Daher ist schon in der Darstellung des Tragischen die Vorbereitung des Komischen nicht zu vermeiden und besteht zwischen beiden nicht nur eine Wahlverwandtschaft, sondern es ist wirklich schon Komisches im Tragischen. Allein der Schluß verändert Alles, hier tritt völlige Scheidung ein, wie der folgende Paragraph zeigen wird. Für jetzt mag zur Erläuterung daran erinnert sein, wie z. B. im König Lear der Narr so lange mitspielt, als Lear erst als Tor erscheint, der zur Selbstkenntnis gebracht werden soll, dagegen am Schlusse, wo das unendliche Übel und die ernste Form der Versöhnung eintritt, verschwindet.

§ 167

Allein ganz anders als im Tragischen ist der Schluß dieser 1
Bewegung im Komischen. Denn indem hier die Zufälligkeit

gegen das Erhabene im Rechte ist, so erscheint die Trübung der Idee nicht als Schuld des Subjekts. Geht die Tat desselben bis zum Bösen fort, so ist zunächst das Mißlingen des Versuchs die, wiewohl nur negative, Bedingung des Komischen, in-
2 dem dadurch das Furchtbare ferngehalten wird. Nun erreicht das Subjekt zwar nicht, was es wollte, allein es leidet, eben weil es mit der Schuld nicht Ernst ist, kein unendliches, sondern nur ein kleines und vorübergehendes Übel, auf welches vielmehr die Erreichung eines Gutes folgt, und es verbreitet sich über die beteiligten Subjekte als ein trotz ihrer Mangelhaftigkeit unverlierbares Erbteil ein allgemeines Glück. Im Komischen gibt es daher keinen Unterschied einer positiven und negativen Form wie im Tragischen; wohl aber tritt als reinster Fall eine der dritten Stufe des negativ Tragischen entsprechende Dialektik sich gegenseitig aufhebender Trübungen der sittlichen Idee durch den unblutigen Kampf komischer Subjekte ein. Das Endergebnis ist der gewöhnliche Zustand des Lebens in allen seinen Zufälligkeiten als ein guter und glücklicher.

1) Es war hier nur als negative Bedingung das Mißlingen noch einmal hervorzuheben, aber auch auszusprechen, daß noch eine wesentliche positive Bedingung eintreten muß, um den Standpunkt der Schuld fernzuhalten. Das Mißlingen ist als notwendige negative Bedingung schon im Bisherigen dadurch hinreichend begründet, daß ein Zusammenstoß mit dem Zufall äußerer Hindernisse gefordert ist; es wird aber noch eine tiefere Begründung im folgenden finden. Übrigens leuchtet schon hier ein, warum Shakespeare überall, wo sein Stoff den Ausgang des positiv Tragischen forderte, in die Komödie überging. Trifft den Schuldigen kein unendliches Übel, so geschieht dies, weil auch die Schuld nicht in ihrer Unendlichkeit, also nicht wesentlich als Schuld erscheint, und hiemit ist auch schon das Komische da.

2) Der Glückszustand, in welchen die komische Bewegung ausläuft, wird nun die Untersuchung auf das Gegenglied im Komischen führen, wo sich diese Frage näher erledigt. Die Dialektik des komischen

Konflikts liegt in allen bedeutenderen Werken der komischen Kunst vor, in *Aristophanes*, in der neueren Komödie der Alten, in vielen *Shakespeareschen* Stücken und modernen, besonders französischen Lustspielen. Die Aufgabe ist vorzüglich zur Darstellung zu bringen, wie nicht nur Narren verschiedener Art zusammenhandeln, sondern Narren, die in demselben Punkte, aber auf verschiedene Weise Narren sind, so daß die eine Form an der andern ihre Ironie findet. Jeder leidet durch den Andern eine Verkehrung seiner Zwecke, kommt aber dabei ganz leidlich mit einer Beschämung, Entbehrung, Verlegenheit oder, wo es derber hergeht, einer Tracht Prügel u. dgl. davon, das besondere eingebildete Glück wird ihm nicht zuteil, aber die gewöhnlichen Genugtuungen des Lebens, welche schließlich übrigbleiben, erscheinen gerade als das Behaglichere und Lustigere.

Das Gegenglied.

§ 168

Das Erhabene bricht sich an seinem Gegenteil. Da jenes 1
ein unendlich Großes ist, so muß dieses ein unendlich Kleines sein.
Dies ist die räumlich und zeitlich begrenzte Einzelheit des Ge- 2
bildes samt allen mit ihr gegebenen Formen der Zufälligkeit;
diese seine Bestimmtheit ist nicht bloß äußere, sondern auch innere
Grenze und erstreckt sich daher in das Selbstbewußtsein als Un-
bewußtes (§ 159. 160), in die Freiheit als Unfreies (§ 161).
Grund des unendlich Großen ist die Idee; Grund des unendlich 3
Kleinen muß also Ideelosigkeit sein. Nun ist in Wahrheit diese ganze Sphäre nicht außer der Idee (§ 152. 154), und gerade im Komischen soll sie als eine der Idee selbst mächtige sich auf Kosten dieser, soferne sie als eine fremde Macht andringt, geltend machen. Zuerst aber muß der Widerstreit ins Licht treten, der Gegensatz als unendlich und daher das, worein die Idee untergeht, als ein von der Idee Verlassenes erscheinen.

1) Als ein unendlich Kleines hat ganz richtig J. *Paul* das Gegenglied bestimmt a. a. O. § 26, wo er es auch eine ideale Kleinheit

nennt, und § 28. Er gibt dem Humor zur Losung: vive la bagatelle! aber nicht nur diesem, sondern allem Komischen gilt sie und das Gesetz des Individualisierens ins Kleinste (a. a. O. § 35): „Wenn der Ernst überall das Allgemeine vorhebt und er uns z. B. das Herz so vergeistert, daß wir bei einem anatomischen mehr an ein poetisches denken, als bei diesem an jenes, so heftet uns der Komiker gerade eng an das sinnlich Bestimmte, und er fällt z. B. nicht auf die Knie, sondern auf beide Kniescheiben" usw. Ebenso St. Schütze a. a. O. S. 131. 132: „Der Ausdruck strebt im Komischen nach dem Kleinsten und Speziellsten und vermeidet das Allgemeine, welches dagegen am liebsten im Erhabenen gebraucht wird, weil dieses sich der sinnlichen Bedürfnisse schämt. Indem die erhabene Vorstellung gern in das Materielle noch einen aktiven Anteil legt und z. B. von einer Beschirmung und Bedeckung des Hauptes spricht, nennt der Komiker geradezu die Sache, von der der Mensch abhängt, und setzt dafür nicht nur den Hut und die Mütze, sondern wohl gar den Filzhut, den Filz, die Strumpfmütze, die Nachtmütze, und damit der hohe Geist dadurch recht sehr beschämt werde, fragt er z. B. nach dem Befinden des Verstandes unter der Schlafmütze, wo gleich mehr als Ein Bedürfnis sich an die Freiheit hängt."

2) Es sind bisher verschiedene Bezeichnungen für das Gegenglied gebraucht worden je nach der aufgeführten Form des Erhabenen. Der Paragraph faßt sie zusammen, wobei nur die wesentlichen zu wiederholen sind. Bei dem Erhabenen der Kraft hieß das Gegenglied mechanischer Stoß, bei dem Zweckmäßigen Zweckwidrigkeit usw.: nicht alle diese einzelnen Wendungen mußten wieder aufgezählt werden.

3) Selbst die vorhin genannte Schlafmütze ist nicht etwas vom Geiste völlig Verlassenes, denn für einen Zweck ist sie erfunden und ihr ihre Form gegeben worden. An seinem Orte hat alles Sinn, und es gibt keine Materie, die nicht irgendwie geformt wäre. Auch mag es unter Umständen ganz nützlich und vernünftig sein, von Schlafmützen Gebrauch zu machen; im Komischen stehen eben die Sachen so, daß ebendies geltend gemacht werden soll gegen den, der etwa über diese und andere Bedürfnisse erhaben zu sein sich stellen wollte: diese Dinge mit ihrem bißchen Vernunft sind jetzt im Rechte. Allein zuerst soll der unendliche Absturz des erhabenen Scheins ins Licht treten, und es bedarf einer Erklärung, warum er unendlich ist, da doch eigentlich selbst das Kleinste noch Sinn, also teil an der Idee hat.

§ 169

Da auch das Komische ein Verhältnisbegriff ist, so mußte nicht nur das Erhabene, das sein erstes Glied bildet, in unbestimmter Weite gefaßt werden (§ 156), sondern ebenso verhält es sich mit dem Einzelnen, welches das Gegenglied abgibt. Dieses, welcher Art es sein mag, wäre allerdings außerhalb der Vergleichung immer irgendwie von der Idee bestimmt und durchdrungen und daher in einer Zusammenstellung mit Solchem, was ebenfalls von der Idee, nur auf einer noch ungleich niedrigeren Stufe ihrer Wirklichkeit, durchdrungen ist, vielleicht sogar erhaben; allein wenn es unter gewissen Bedingungen, welche weiterhin zu entwickeln sind, mit der Idee auf einer solchen Stufe zusammenstößt, welche wesentlich eine ungleich höhere Form fordert, so wirkt der Kontrast zwischen dieser und jenem so stark, daß die Mittelglieder, die an sich allerdings von der untersten Form der Gegenwart der Idee im Einzelnen bis zur höchsten führen, verschwinden und die Kluft unendlich erscheint.

Von der Pflanze zum Menschen z. B. führt eine ununterbrochene Stufenkette durch das Tierreich. Tritt aber auf eine gewisse Weise — diese ist eben noch zu entwickeln — eine menschliche Gestalt in ein Licht, als hätte sich eines ihrer Glieder von dem Ganzen wie ein fortwachsender Ast, Zweig abgelöst, Pilze angesetzt usw., so ist der Übergang zu rasch, ich habe jetzt nicht Zeit, zu erwägen, daß im Menschen wirklich das Vegetabilische als organisch aufgehobenes Moment fortwirkt, daß solche Absetzung eines abnormen Bildungstriebs an einzelnen Teilen von kaum merklichen Anfängen sich allmählich vergrößert hat usw.; das Auge geht von der gesunden Gestalt der übrigen Glieder zu unmittelbar zu dem entstellten über: und so ist ein Lapsus da, der unendlich erscheint.

§ 170

Die Stufenleiter der Erscheinungen, welche durch den Kontrast mit einer von der Idee auf ungleich höherer Stufe gebildeten

sich als verlassen von der Idee darstellen, geht daher von den untersten Formen des Daseins bis hinauf zu den Formen des selbstbewußten Lebens, welche, so hoch sie übrigens stehen mögen, immer noch mit Einzelheit und Zufälligkeit in dem Grade behaftet sind, daß zwischen sie und die denkbar reinste noch der Schein einer unendlichen Kluft treten kann. Je erhabener das erste Glied ist, desto höher darf auch das Gegenglied, abgesehen von dem vorliegenden Kontraste, stehen, doch ist hier im allgemeinen keine feste Grenze zu ziehen; je weniger hoch das Erhabene, abgesehen von dem vorliegenden Kontraste, steht, desto niedriger muß die Sphäre sein, woraus ihm die Störung oder Brechung kommt.

Das tierisch Organische versinkt in das vegetabilisch Organische, oder tiefer auch in das Mechanische, das menschlich Organische kann in alle drei versinken. Im geistigen Leben des Menschen nun muß, so scheint es zunächst nach dem im Paragraphen gegebenen Kanon, mit der Höhe des ersten Gliedes beziehungsweise auch die Höhe des Gegengliedes steigen. Verstand erleidet komische Brechung durch sinnliche Täuschung, Begierde, unzeitige Rührung, phantastischer Enthusiasmus durch Verstand (Don Quixote hat seinen Doppelgänger an Sancho Pansas schlichtem Volksverstand, Faust an der unerbittlich negativen Schärfe des Mephistopheles, Gottwalts überschwengliches Gefühl an Vults Schelmerei und Erfahrung), Vernunft durch Phantasie, Bewegungen des Gemüts, hohe Gesinnungen und Taten durch Einmischung von Motiven, die, an sich berechtigt, in dieser Verbindung als unrein erscheinen. Allein es mußte im Paragraphen hinzugesetzt werden, daß die Grenze nicht zu bestimmen sei. Nach Umständen kann dem noch so erhabenen ersten Gliede ein ganz niedriges Gegenglied aus der Reihe heraus gegenübertreten, wenn nicht unmittelbar, doch so, daß ein an sich leidlich bedeutendes Niedrigeres, worein zunächst das Erhabene versinkt, selbst wieder an ein noch Niedrigeres erinnert. J. Paul führt z. B. (a. a. O. § 28) an: so lange predigen, bis man ausdünstet. Predigen gehört unter die reinsten geistigen Tätigkeiten, und es scheint, als Gegenglied dürfe nichts so ganz Niedriges, sondern etwa nur Eitelkeit u. dgl. eintreten. Fortpredigen, bis eine der Gesundheit zuträg-

liche Ausdünstung eintritt, kann nun wohl so gefaßt werden, daß die begleitende Nebenrücksicht auf die Gesundheit nicht eben so ganz niedrig erscheint, allein im Gegensatz gegen den sehr hohen Hauptzweck sieht das Hinarbeiten auf Transpiration sogar nach weniger aus, als es ist, nämlich nach Mechanischem. Ähnlich: alle Samstage ein Gedicht machen u. dgl. So ist z. B. das Mathematische wohl geistig, selbst höher als Affekt, sieht aber komisch mechanisch aus, wenn Herr Rektor Fälbel vom schnarchenden Grobian A, vom Wüterich B spricht usw. Auch kann die geistigste Tätigkeit durch ein so niedrig stehendes Gegenglied wie Niesen, Rutschen u. dgl. unterbrochen werden. Dagegen ist der andere Kanon, daß, je weniger an sich erhaben das erste Glied, um so niedriger das Gegenglied sein müsse, von weniger unbestimmter Grenze: die Anstrengungen des Hanswursts können nur in Straucheln, Fallen u. dgl. endigen.

§ 171

Wie sehr sich übrigens auf dieser Stufenleiter das Gegenglied verfeinern und vergeistigen mag, teils erscheint durch die Wirkung des Gegensatzes auch in der verhältnismäßig feinsten Form das Gegenglied noch gemein und niedrig und bleibt es nach § 170 unbestimmt, wie tief auch gegenüber der bedeutendsten Erhabenheit nach den Stufen des gröbsten Daseins zurückgegriffen wird, teils steht, wo dies auch nicht geschieht, die oberste mit der untersten in einer ununterbrochenen Kette des Zusammenhangs, und endlich muß auch das in § 170 zuletzt genannte Verhältnis neben den höheren durchaus zu seinem Rechte kommen. Das Komische ist daher an sich zynisch, und der Gegensatz zwischen niedrigem und höherem Komischen ist daher ein bloß beziehungsweiser.

Ein Vorblick auf die ganze Kunstwelt beweist, daß der Komiker, auf die Welt der Sinnlichkeit angewiesen, notwendig auch Naturalist und Zyniker sein muß, wie hoch seine Komik gehen mag. An einen A r i s t o p h a n e s, F i s c h a r t, S h a k e s p e a r e braucht man kaum zu erinnern; aber schwache und boshafte Gemüter meinen den Zynismus

einer modernen Komik verwerfen und verfolgen zu müssen, während sie den einer vergangenen frei lassen. Dagegen ist statt alles Andern nur auf J. Paul hinzuweisen, der das Unflätigste mit den eigentlichen Worten nennt, wenn es ihm dient. Wo der Gegensatz des sogenannten niedrigen und höheren Komischen in seiner relativen Geltung hingehöre, wird sich zeigen. Er bezieht sich keineswegs auf die größere oder geringere Keckheit im Schmutzigen, sondern auf eine totale Art der Wendung des ganzen komischen Verhältnisses.

§ 172

Das Gemeine und Niedrige kann auf zwei verschiedenen Punkten hervorbrechen, um dem Erhabenen den Fall zu bereiten: entweder als äußerer Zufall durch einen Zusammenstoß, der von dem erhabenen Subjekte nicht vorhergesehen werden konnte, oder von innen durch eine wirkliche Besinnungslosigkeit des letzteren (vgl. § 166. 168). Der erstere Fall ist schwieriger zu erklären als der zweite, denn dem zusammenfassenden Akte von seiten des anschauenden Subjekts, der nunmehr zu entwickeln ist, um die bisher getrennten Glieder in die widersprechende Einheit des Komischen zu verbinden, gibt hier der Gegenstand nicht denselben Vorschub wie im zweiten Falle.

Der doppelte Fall, der hier unterschieden wird, kann zunächst als ein empirisch sich vorfindender aufgeführt werden, denn es braucht, nach der ganzen Lehre vom Zufall im ersten Teile, der Unterschied des äußern und innern Zufalls, der schon in den §§ 166 und 168 auftauchte, nicht weiter begründet zu werden, als in den Anm. zu diesen Paragraphen schon geschehen ist. Die Idee, wie sie in ihrer Verwirklichung als bestimmte Idee sich in die Gegensätze des Endlichen auseinanderlegt, stößt teils äußerlich auf Existenzen einer andern Idee oder Gattung, teils ist ihre eigene Existenz als subjektives Leben mit der Grenze und dem Dunkel der sinnlichen Bestimmtheit innerlich behaftet. Dieser Unterschied bereitet im Komischen eine Schwierigkeit. Wenn einer eine Feder lange sucht, die er hinter dem Ohre stecken hat, oder fehltritt und fällt, weil er nicht achtgab, so ist dies etwas

Anders, als wenn z. B. J. Paul im Titan eine sentimentale Szene zwischen Albano und Liane dadurch komisch aufhebt, daß er uns in der Entfernung den Erzieher Schoppe zeigt, der aus dem Fenster sieht und einen soliden Blick auf einen Pflasterstein heftet, den er mit Anspucken zu treffen sucht. Jene beiden können darum nicht wissen, daß dieser Anblick ihrer wartet, daher auch nicht erwägen, daß sie in einer Welt, wo es solche kleine Momente gibt, ihre Gefühle von ihrer Überschwenglichkeit billig etwas herabstimmen sollten. Dieser Unterschied der Fälle nötigt, auf das dritte Moment in der Erklärung des Komischen, wodurch beide Glieder erst in Einheit zusammengefaßt werden sollen, überzugehen, wo sich zeigen wird, ob beide Fälle sich unter Einen Standpunkt zusammenbringen lassen. Dahin drängt aber überhaupt die ganze bisherige Entwicklung; wie es schwer ist, jedes der beiden Glieder getrennt darzustellen, ebenso groß ist die Schwierigkeit, sie beide darzustellen in ihrer Trennung vom dritten Momente, dem Akte der Zusammenfassung. Es mußte daher durchgängig schon die Andeutung dessen, was derselbe enthält, hervortreten. Dennoch ist diese Trennung notwendig; ohne sie kann in den verwickelten Gegenstand keine Klarheit kommen.

Zusammenfassung beider Glieder zu widersprechender Einheit.

§ 173

Die dargestellten beiden Glieder bilden einen Gegensatz, und 1
dieser heißt, wenn dieselbe ästhetische Beleuchtung zwei gegensätzlich gespannte Erscheinungen zugleich trifft, **Kontrast**. Soll aber Kontrast entstehen, so dürfen die Glieder nicht allmählich 2
sich gegeneinander bewegen, denn sonst würden sie nicht voneinander abstechen, weil der in § 169 geforderte Schein einer unendlichen Kluft nicht eintreten würde. Sie müssen vielmehr **plötzlich** aufeinanderstoßen, und dieser Zusammenstoß erscheint als das Aufblitzen einer Helle, wodurch das **Dunkel** des Erhabenen (vgl. § 87) zu seinem Nachteile **deutlich** wird, indem ein geschärftes

Auge seine Schwächen, das heißt die Unlösbarkeit der Idee von der Grenze, erkennt.

1) Das Komische wurde von der älteren Ästhetik, insbesondere derjenigen, welche aus der Wolffischen Schule hervorging, durchgängig aus einem Kontraste (von Vollkommenheiten mit Unvollkommenheiten u. dgl.) erklärt. Anführungen wären überflüssig. Außer dem Mangel in dieser ganzen Bestimmung, den der folgende Paragraph aufzeigen wird, fehlte auch der Bestimmung selbst die Schärfe. Man sprach von einer Zusammenstellung ungleichartiger Dinge. Allein das Ungleichartige genügt nicht, es muß Gegensatz sein, das heißt, die Seiten müssen sich so entgegenstehen, daß die eine gerade das enthält, was die andere durch ihren Begriff ausschließt, wie Weisheit und Torheit, Freiheit und Unfreiheit. Ferner: sie müssen zusammengestellt sein und zwar ästhetisch, d. h. in Eine Anschauung vereinigt, und dies erst nennt man Kontrast. Beattie ist es, der dies nicht übersehen hat, wenn er zum Komischen eine ungewöhnliche Mischung von Verhältnis und Gegensatz fordert, die in derselben Kombination verbunden sein müssen (Neue philos. Vers. Übers. Leipzig 1780, Bd. 2, S. 33. 173). Kombination ist nur noch ganz äußerlich und formal, wie Zusammenstellung. Hier zeigt sich eben der Mangel der ganzen Bestimmung.

2) Das Plötzliche war ein fragliches Moment im Erhabenen (vgl. § 86). Man hat immer ein Gefühl, als wolle das Band, das die Idee mit ihrem sinnlichen Gefäße zusammenhält, reißen; es kommt aber nicht notwendig zu einem wirklichen Riß. Dagegen ebendieser Schein des Reißens reißt plötzlich im Komischen; es nimmt mit dem Ansehen, als werde die Idee das Endliche plötzlich überwachsen und überfliegen, ein plötzliches Ende: ein Gefühl, wie wenn man meint, im Steigen noch eine Staffel vor sich zu haben, und der gehobene Fuß auf ebenen Boden herunterknickt. Es gibt nun zwar auch ruhende komische Gegenstände in Menge, z. B. jede Gestalt, die auf komische Weise häßlich ist auch ohne eine Bewegung, Sancho in der Schwebe, der einen Abgrund unter sich zu haben meint, u. dgl. Allein dann übernimmt das Gefühl des Zuschauers, und zwar ungleich bestimmter als im Erhabenen, die Bewegung des plötzlichen Abreißens, indem es von dem Bestreben der gestaltenden Natur zu der Verwicklung in Widerstrebendes, von der Absicht und Bemühung zum wahren Sachverhalte,

der sie überflüssig macht, fortgehend sich plötzlich getäuscht findet. Man unterscheide z. B. folgende zwei Fälle. Es weint jemand aus wahrer Rührung. Da er aber ein leidenschaftlicher Raucher ist, so greift er aus einem Instinkte, der sich allmählich nebenher einstellte, nach der Pfeife und raucht zum Weinen. Oder aber er rauchte vorher, geriet ins Weinen, und beides geht nebeneinander. Im erstern Falle ist der Übergang plötzlich, denn wir mögen wohl irgendwie das allmähliche Hervortreten des Bedürfnisses uns vorstellen, aber der Eintritt des sichtbaren verkehrten Tuns ist doch ein bestimmter Moment; im zweiten Falle fehlt dies Plötzliche: aber im Übergange der Aufmerksamkeit des Zuschauers von den Tränen zum Rauchen kann der Riß des Plötzlichen dennoch nicht fehlen. Den Grund der Notwendigkeit dieses plötzlichen Risses gibt der Paragraph.: er ist nötig, um die Mittelglieder, die an sich zwischen den Gliedern liegen, zu verbergen. Somit ist eine der in § 169 in Aussicht gestellten Bedingungen erklärt. Dieses plötzliche Zusammenstoßen ist schon oft genug mit einem aufblitzenden Lichte, das sich wie aus schneller Reibung erzeugt, verglichen worden, und die Vergleichung ist um so passender, da ein plötzliches Deutlichwerden des Erhabenen, eine Aufhebung des ihm unentbehrlichen Dunkels die Folge ist. Hier tritt das mikroskopische Sehen ein, das in § 87, 2 so streng vom Erhabenen abgehalten wurde. Jetzt sind Sinne und „der alte Erzfeind des Erhabenen", der Verstand, die Alles vereinzeln, im Rechte.

§ 174

Allein der Begriff des Kontrastes genügt nicht, er muß 1
sich durch eine Bewegung, wodurch die vorher bloß äußerlich zusammengerückten Glieder *ineinander* übergehen, zum *Widerspruch* steigern. Es muß dasselbe Subjekt als Gegenstand sein, das von dem einen Ende plötzlich auf das andere umspringt. Würde aber dies Umspringen bloß nach der Zeitfolge als ein Nacheinander von Zuständen oder Tätigkeiten betrachtet, so würde der Widerspruch nicht in seiner Strenge zutage kommen, denn die Identität des Subjekts würde hinter dieser Sukzession zurücktreten. Vielmehr, wenn in Kraft treten soll, daß es dasselbe Subjekt ist, das diese Folge durchläuft, so muß in der vorher-

gehenden Weise des Zustands oder Tuns schon die folgende entgegengesetzte und in der folgenden noch die vorhergehende enthalten sein, so daß unter dem Erhabenen, das sich zuerst kundgab, bereits das unendlich Kleine verborgen spielte und nur jetzt erst an den Tag kommt, umgekehrt aber im unendlich Kleinen auch das Erhabene, seines Anspruchs auf das Ansehen einer fremden Macht entkleidet, sich forterhält. Nun fallen die Gegenglieder in Eine Zeit Eines Subjekts zusammen und sind daher ein voller
2 Widerspruch. Das Komische ist eine sich selbst aufhebende Bewegung, die zugleich nach dem Ziele hin und davon abführt.

1) Schon Lessing hat angedeutet, was der Paragraph enthält, und hat dadurch noch um ein bedeutendes tiefer gesehen als Beattie, wenn er (Laokoon § 23) sagt, die Opposita müssen sich im Komischen ineinander verschmelzen lassen. Ähnlich St. Schütze a. a. O. S. 93. 94. Beide aber meinen darum den Kontrast abschwächen zu müssen, er soll „nicht zu krall und schneidend", nur „ein großer Abstand" sein. Im Gegenteil entsteht mit dem Ineinander der Widerspruch, der mehr noch ist als Kontrast. Es muß nämlich nicht nur in dem lockeren Sinne dasselbe Subjekt sein, welches sich von einem Extrem zum entgegengesetzten bewegt, daß einer heute weise oder stark, morgen töricht oder schwach erscheint. Darüber lachen wir noch nicht, wenn wir in bloßer Zeitfolge auf nebeneinander liegenden Punkten Gegensätze sehen. Wenn in Wirklichkeit dieser Wechsel des Subjekts in verschiedene Zeiten auseinanderfällt, so muß der Zuschauer, wofern der Fall komisch sein soll, durch scharfe Festhaltung der Identität des Subjekts das Getrennte in Eins setzen; der echte komische Akt aber verlangt, daß der Moment des Übergangs als Moment vor die Augen trete, in welchem der vorhergehende Zustand oder Akt mit dem folgenden mitten im Umspringen sich an der Hand faßt. Die Identität des Subjekts darf sich nicht, wie Substanz hinter Akzidens, hinter dem Wechsel ihrer Eigenschaften verbergen, sonst ist dieser Wechsel kein Widerspruch. Dasselbe Subjekt muß in demselben Punkte zugleich als weise oder stark, und als töricht oder schwach erscheinen. Dieser wandelnde Widerspruch ist ja eben der Mensch. So kommt es nun heraus, daß in der Anstrengung, erhaben zu sein, schon die Narrheit, eine Einflüste-

rung des Instinkts, eine Grille, eine Gedankenlosigkeit usw. unter der Decke spielte, diese Narrheit bricht im Umspringen plötzlich hervor, und unser Gefühl ist: Ja so! Nun ist aber wieder die jetzige Narrheit, oder Schwäche nicht das Ganze; war vorher ein Widerspruch da, so ist auch jetzt noch einer da, mit denselben Momenten, nur in umgekehrter Stellung. In der Narrheit ist noch die Weisheit, aber ihrer vorigen Ansprüche auf die Autorität einer absoluten, entsagenden Kraft entkleidet, und spielt, zur Bescheidenheit des mittleren Lebens herabgestimmt, jetzt in der Torheit mit fort. Diese zweite Seite fehlt der Frivolität, und dadurch beweist sich, was § 165, Anm. 2 von ihr gesagt wurde. Ihr geht das Erhabene ganz zugrunde in seinem Widerspiel; sie will dem Geiste nicht zu fühlen geben, daß er den Anspruch einer abstrakten Unendlichkeit aufzugeben hat, sondern sie will es ihm anhängen, daß er die Krankheit des Leibes, daß er nichts sei. Ihre Lebensansicht ist einfach, der komische Standpunkt doppelt in sich, eine Einheit, die durch einen Bruch geht. Er verlacht, was er achtet, und er achtet, was er verlacht. Wieland entgeht dem Vorwurfe der Frivolität dadurch nicht völlig, daß er dem durch lüsterne Reize zierlich zu Fall gebrachten Tugendstolze nach seinem Falle einen Lebensgenuß mit geschmackvollem Maße predigt, denn das Maß ist ein rein formaler Begriff, der gegen die in Bewegung gesetzten Hebel der Lüsternheit keine Kraft mehr hat. Der mittlere Zustand, der das Endergebnis der echten Komik ist, wird sich als etwas ungleich Tieferes und Geistvolleres erweisen, wenn wir erst den ganzen Prozeß entwickelt haben werden.

2) Die sich selbst aufhebende Bewegung, als welche sich nun das Komische darstellt, gleicht dem Vorwärtsgehen in einem Tretrade oder auf einem Schiff gegen den Gang des Schiffes. Treffliche Beispiele für diese innerste Natur des Komischen sind: das Verhör im zerbrochenen Kruge von H. v. Kleist, ein englisches Schiff, das nach Indien eine Ladung von Götzenbildern aus englischen Fabriken und zugleich zwei Missionäre brachte, usw.

§ 175

Die Identität des Subjekts ist aber wesentlich Identität des Selbstbewußtseins. Der Widerspruch ist daher in seiner

ganzen Tiefe erst gesetzt, wenn er als Widerspruch des Selbstbewußtseins mit sich zutage kommt. Das Subjekt muß also erscheinen als um seine Verirrung wissend und sich in demselben Momente dennoch verirrend, oder als bewußt und unbewußt zugleich. Wirklich bewußt ist es um sein erhabenes Streben, unbewußt um das unendlich Kleine, das hinter demselben spielt. Dies ist aber noch nicht der geforderte Widerspruch; das Subjekt muß vielmehr als bewußt erscheinen in demselben Punkte, in welchem es unbewußt ist, d. h. es muß gesetzt werden als bewußt um die Verkehrung seines Strebens durch das unendlich Kleine, worin es befangen ist. Dazu liegt zunächst die allgemeine Möglichkeit in dem Wesen des Selbstbewußtseins, welches sich über den gesamten Umfang des Seins im Subjekte auszudehnen bestimmt ist und zu der Annahme einer solchen Ausdehnung im bestimmten Falle den Zuschauer herausfordert.

Es zeigt sich sogleich, wohin dieser Paragraph führt, nämlich zu der Nachhilfe von seiten des Zuschauers aus dessen eigenem Bewußtsein: ein Begriff, der schon oben (§ 153) vorbereitet und nun zu entwickeln ist. Den begründenden Übergang zu diesem Begriffe gibt J. Paul nicht; auch hierin hat Ruge diesen ergänzt, der zuerst das geltend machte, was der Schluß des Paragraphen enthält: „Der Grund der Übertragung des besseren Bewußtseins liegt darin, daß der Irrende dazu herausfordert durch das, was er in Wahrheit ist, nämlich Selbstbewußtsein, dessen Verdunklung ja eben seine unwahre Gestalt ist; — also nicht, wie J. Paul meint, darin, daß der Irrtum überhaupt angeschaut werden kann, sondern darin, daß er eigentlich von dem Irrenden selbst angeschaut werden sollte“ (a. a. O. S. 119). Es wird der verlachten Person keine andere Gewalt durch das Lachen angetan, als daß „fingiert wird, sie sei klüger, als sie ist“, sofern „ihr zugemutet wird, das zu sein, was sie an und für sich ist, nämlich Person“ (S. 126). Hier zeigt sich bei Ruge nur der Mangel, daß es scheint, als werde nun das Subjekt als vernünftig vorgestellt; allein dann käme man aus dem Komischen gerade heraus; vielmehr erst recht ein Widerspruch von Vernunft und Unvernunft erscheint es, weil dieses

„Herausfinden der wahren Gestalt aus der unwahren" (S. 128) beide Gestalten zugleich festhält. Dies wird sich weiterhin genauer zeigen.

§ 176

In Wirklichkeit ist jedoch diese Ausdehnung des Selbst- 1
bewußtseins in dem irrenden Subjekte nicht vorhanden. Daher muß der Zuschauer an die Stelle jener unbestimmten Annahme einen Akt setzen, wodurch er ihm das mangelnde Selbstbewußtsein aus den Mitteln des eigenen leiht oder unterschiebt, und hiedurch kehrt die Untersuchung zu dem Momente zurück, von dem sie ausging, nämlich zu der Entbindung der Besinnung, welche in § 153. 154 gefordert wurde und nun durch diesen Akt des Leihens begriffen wird. Diesen als wesentliche Bedingung des Komischen erkannt
zu haben, ist das Verdienst J. P. Fr. Richters. Wiewohl nun 2
die Natur des Selbstbewußtseins im angeschauten Subjekte den Zuschauer zu dieser Übertragung herausfordert, so fühlt er dennoch, daß dies Leihen ein bloßes Leihen ist, er führt es aber, genötigt durch eben jene Natur des Selbstbewußtseins und den Zauber der Überraschung, trotzdem fort, und so setzt er sich selbst wie das verlachte Subjekt als bewußt und unbewußt zugleich. Dieses Herüber und Hinüber vollendet erst das Wesen des Komischen.

1) Das Ineinander, das § 174 gefordert wurde, muß ein Ineinander des Bewußtseins sein, denn sonst bleibt das Gegenglied oder die Verirrung dem ersten Gliede oder dem Erhabenen im Subjekte immer noch äußerlich. Hier tritt denn J. Pauls tiefsinnige Entdeckung ein. Er geht (a. a. O. § 28) von dem Beispiele einer Handlung aus, die durch einen Irrtum mit der Lage des Handelnden im Widerspruch steht. Der Anblick derselben gibt aber „nur einen anschaulich ausgedrückten endlichen Irrtum, der noch keine unendliche Ungereimtheit ist; denn kein Mensch kann im gegebenen Falle anders handeln als nach seiner Vorstellung davon. Wenn Sancho eine Nacht hindurch sich über einem seichten Graben in der Schwebe erhielt, weil er voraussetzte, ein Abgrund klaffe unter ihm, so ist bei dieser Voraus-

setzung seine Anstrengung recht verständig, und er wäre gerade erst toll, wenn er die Zerschmetterung wagte. Warum lachen wir gleichwohl? Hier kommt der Hauptpunkt: wir leihen seinem Bestreben unsere Einsicht und Ansicht und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungereimtheit." Den dadurch entstehenden Widerspruch nennt J. Paul den subjektiven Kontrast im Unterschiede vom objektiven, der im Widerspruch des Bestrebens mit der Lage besteht, wozu er ganz überflüssig noch das ganze sinnlich angeschaute Verhältnis als sinnlichen Kontrast aufzählt. Statt nun den allgemeinen Grund dieses Leihens aus der Natur des dem verlachten und dem lachenden Subjekte gemeinschaftlichen Selbstbewußtseins abzuleiten, bringt er wenigstens die richtige psychologische Beobachtung hinzu, daß die Allmacht und Schnelle der sinnlichen Anschauung uns in dieses Irrspiel hineinzwinge und hineinreiße und daß daher nur die Fälle, wo diese sinnliche Wirkung stattfinde, komisch werden können. „Wenn z. B. in Hogarths reisenden Komödianten das Trocknen der Strümpfe an Wolken lachen macht, so bringt uns die sinnliche Plötzlichkeit des Widerspruchs zwischen Mittel und Zweck den flüchtigen Glauben auf, daß ein Mensch wahre Regenwolken zu Trockenseilen gebrauche. Den Komödianten selber und später auch uns ist das Trocknen an einer festen Scheinwolke nichts Lächerliches. — Ohne diese voreilige Unterschiebung, gleichsam ein Syllogismus der Empfindung, würde das Paaren alles Ungleichartigsten doch kein Lachen gebären." Durch diesen Satz wird nun Alles erklärt, was in § 153. 154 zuerst thetisch aufgestellt wurde über die Entbindung der Besinnung als das Moment, wodurch das Häßliche komisch wird, und in § 157. 158. 160 über die Grenze der Komik, wie sie da eintritt, wo die Unterschiebung nicht möglich ist. J. Paul selbst gibt diese Grenze in raschen Blicken an: „Vollendete Dummheit oder Verstandeslosigkeit wird schwer lächerlich, weil sie uns das Leihen unserer kontrastierenden Ansicht erschwert oder verbeut" usw. Hier folgt eine Bemerkung über die Notwendigkeit eines tieferen, totalen, personifizierenden anthropomorphotischen Leihens bei bewußtlosen Wesen, worüber vgl. § 158, 4. — „Daher wächst das Lächerliche mit dem Verstande der lächerlichen Person. Daher bereitet sich der Mensch, der sich über das Leben und dessen Motive erhebt, das längste Lustspiel, weil er seine höheren Motive den tieferen Bestrebungen der Menge unterlegen und dadurch diese zu

Ungereimtheiten machen kann" usw. — In § 153 ist gesagt, daß das Bewußtsein von dem anschauenden in das angeschaute Subjekt „irgendwie übergehen" müsse. Dieser unbestimmte Ausdruck mußte gewählt werden, um der jetzigen Auseinandersetzung Raum zu lassen.

2) Dieses Leihen muß natürlich unbewußt sein, und da es doch ein bloßes Leihen ist, so sagt dem Leihenden sein Bewußtsein, daß er eigentlich nicht leihen darf. Allein das Gefühl des wahren Sachverhalts, mit welchem das angeschaute Subjekt in vollen Widerspruch tritt, ist zu stark: er setzt daher trotzdem das Leihen fort. So straft sein Bewußtsein das Unbewußte in ihm, und über das strafende Bewußtsein wächst wieder das Unbewußte her. Er ist daher ein Tor wie der Verlachte, beide sind, wie Flögel sagt, in demselben Spitale krank und tauschen Torheit um Torheit. Schon dadurch ist die veraltete Erklärung des komischen Lustgefühls aus einer Genugtuung der Selbstliebe widerlegt. Weil Ruge dieses Moment nicht erfaßt hat, schließt seine Erklärung des Komischen fälschlich mit einer einfachen Herstellung der Vernunft oder wahren, freien Persönlichkeit (§ 175, Anm.) Dagegen hat J. Paul dieses Herüber und Hinüber, dieses Reimenwollen nnd nicht Können angedeutet (a. a. O. § 30), wo er drei Reihen unterscheidet, die eigene wahre Reihe im Denken des Zuschauers, die fremde wahre und die fremde von diesem untergelegte illusorische, und nun fortfährt: „Die Anschaulichkeit zwingt uns zum Hinüber- und Herüber-Wechselspiel mit diesen drei einander entgegenstrebenden Reihen, aber dieser Zwang verliert durch die Unvereinbarkeit sich in eine heitere Willkür. Das Komische ist also der Genuß oder die Phantasie und Poesie des ganz für das Freie entbundenen Verstandes, welcher sich an drei Schluß- oder Blumenketten spielend entwickelt und daran hin- und widertanzt". Von der Geltung des Verstandes ist noch zu sprechen.

§ 177

Es ist aber nun diese Erklärung auf die zwei in § 172 unterschiedenen Fälle anzuwenden. Kommt die Störung aus dem eigenen Innern des verlachten Subjekts, so stößt das Leihen darum auf ungleich geringere Schwierigkeit, weil Ausdehnung auf das

eigene Innere die unzweifelhafte Bestimmung des Selbstbewußtseins ist, also dem Subjekte ein Wissen um seine Verirrung unterzuschieben ganz nahe liegt. Dagegen erwächst daraus auch in diesem Falle eine große Schwierigkeit, daß zur Kraft des Widerspruchs zunächst ein vollkommen gespannter Gegensatz, also zum ersten Gliede Sicherheit des Selbstbewußtseins, wirklicher Glaube an die Erhabenheit des Strebens gefordert wird, wie St. Schütze mit Recht behauptet. Auch der Tor muß zunächst als ungeteiltes, in voller Selbsttäuschung mit sich abgeschlossenes Subjekt erscheinen. Allein trotzdem darf das Selbstvertrauen nicht ein schlechtweg verhärtetes sein, vielmehr müssen die zur Selbstbeschönigung aufgebotenen Mittel das im Hintergrunde arbeitende Bewußtsein über die Verirrung verraten, und ebendies bietet dem Unterschieben den Anknüpfungspunkt dar.

St. Schütze a. a. O. S. 44. 48 und an mehreren andern Stellen. Er erwägt aber die Schwierigkeit nicht, die durch die Forderung voller Selbstzufriedenheit der komischen Person für das Leihen entsteht, weil er diesen notwendigen Akt zwar erwähnt (S. 75. 99), aber weit nicht mit der gehörigen Schärfe und Wichtigkeit. Dagegen gibt Ruge, der jedoch die Notwendigkeit des Selbstvertrauens hervorzuheben versäumt, in anderem Zusammenhang den Grund an, wodurch das Leihen trotz demselben begreiflich wird: es darf dennoch nicht ganz festgewurzelte, unflüssige, verhärtete Trübung des Geistes, verstockte Unsittlichkeit usw. vorliegen (a. a. O. S. 111. 113). Diese, von uns schon zu § 153 aufgenommene Bedingung kehrt hier mit verstärkter Wichtigkeit zurück, denn sie soll sich gegen den Einwurf behaupten, daß sie durch die Zulassung selbst des Lasters (§ 162) und des Bösen (§ 163) als komischen Stoffes wieder aufgehoben sei. Die Künste der Selbstbeschönigung sind die schwache Stelle der Selbstzufriedenheit, woran der zu jener Unterschiebung bereite Zuschauer selbst das in seiner Verirrung scheinbar ganz feste Subjekt erfaßt. Das reinste Muster ist Falstaff. Es ist ihm mit seinem Prahlen, Lügen, Betrügen ganz Ernst, und er weiß, selbst auf der Tat ertappt, die anmutigsten Vorwände aufzubringen; allein die Beschönigung und Ausflucht verrät die Selbst-

kenntnis, und wenn stumpfere Naturen sich mit ihren Ausflüchten ganz vertrösten, so lacht dagegen ein Falstaff, indem er sie vorbringt, doch zum voraus schon mit denjenigen, die über sie lachen, er ist nicht so zähe, sie ihnen als bittere Wahrheit aufbinden zu wollen, und in unbelauschten Augenblicken läßt sich sein Gewissen auf das naivste vernehmen. Freilich ist dies ein Beispiel, das die Erklärung allzusehr zu erleichtern scheint, da Falstaff subjektiv komisch ist und so dem Zuschauer das Leihen geradezu abnimmt: eine Erscheinung, von der in ihrem Unterschiede von der bloß objektiv komischen Persönlichkeit bis jetzt nicht die Rede war, sondern erst weiterhin werden muß. Allein auch bei komischen Personen, die nicht zugleich „sowohl selbst witzig als auch Ursache sind, daß andere witzig werden", muß durchaus derselbe Anknüpfungspunkt für das Leihen aufzuweisen sein, selbst bei Don Quixote, dem oft eine Ahnung seiner Verrücktheit aufgeht.

§ 178

Dagegen scheint das Leihen unmöglich zu werden, wenn die
Störung von außen kommt, und zwar so, daß das komische Sub-
jekt gar nicht darum wissen konnte. Diese Störung ist doppelter
Art: sie kommt entweder von einem Bewußten, oder von einem
Unbewußten. Im letzteren Falle folgt der Zuschauer zuerst dem 1
in ihm selbst wirkenden Bestreben des Selbstbewußtseins, sich
über das Weltganze zu erweitern, und leiht, hingerissen von dem
Scheine einer planmäßigen Störung, dem bewußtlosen Gegen-
stande des Strauchelns ein Vorherwissen und eine Beabsichti-
gung dieses Anstoßes. Es eröffnet sich hiedurch ein Einblick wie 2
in eine neckende zweite Macht, welche die Welt des bekannten
Bewußtseins und Wollens durchkreuzend überall mithandelt und
an die Grenze heilsam erinnert, und dieses Bild entsteht im Grunde
auch bei der Störung von innen (§ 177): das Unbewußte im
Subjekt erscheint wie ein zweiter Geist in ihm. Kommt aber die 3
äußere Störung aus einem Bewußtsein und ist wirklicher Plan,
so ist dieser Teil des Leihens dem Zuschauer erspart. Allein in 4

beiden Fällen geht nun das Leihen auf das verlachte Subjekt zurück. Hat nämlich der Zuschauer an sich selbst erfahren, daß das Selbstbewußtsein auch dahin sich erweitert, das Bewußtlose als ein Bewußtes vorzustellen, so kann er noch leichter dem strauchelnden Bewußten zutrauen, es habe um den lauernden Feind wissen können und wissend ihn doch nicht vermieden.

1) Es ist im zweiten Falle von einem Anstoße die Rede, der ohne mögliches Vorherwissen der Person unvermeidlich durch ein Unpersönliches eintritt; z. B. etwas lange suchen, das der Suchende nicht durch Zerstreutheit selbst verlegt hat, mitten in einer erhabenen Rede niesen müssen und dgl. Hier muß zunächst von dem verlachten Subjekte ganz abgesehen werden. Ein Leihen anderer Art tritt zuerst ein und muß so gewiß eintreten, als das Selbstbewußtsein der Angel der Welt ist und sich durch einen notwendigen Akt des Vorgriffs selbst da als vorhanden vorstellt, wo es nicht ist; der starke Schein aber einer planmäßigen Störung befördert dieses Leihen, welches dem Gegengliede, dem Bewußtlosen, woran gestrauchelt wird, ein Bewußtsein unterschiebt. Es sieht ja auch gerade aus, als stecke ein Kobold dahinter; der Stein, an dem Einer strauchelt, scheint ihm aufgelauert, das Glas, das seiner Hand entgleitet, auf den Moment gepaßt zu haben, und das Geklirr der Scherben tönt wie Gelächter; so scheint auch, was Einer lange vergeblich sucht, in seinem sicheren Winkel den Suchenden zu verhöhnen und jenes Niesen sieht vollends wie ein Einfall des Satans aus.

2) Nun entsteht das Bild einer neckischen Macht, die überall mithandelnd die Welt des Bewußtseins und Wollens durchkreuzt, ihre Beschränktheit aufdeckt, sie daran erinnert, damit sie sich nicht überhebe. Ohne den Prozeß des Komischen in diese Geheimnisse verfolgt und insbesondere das unter 1. Gesagte entwickelt zu haben, hat St. Schütze doch diesen Punkt sehr anerkennenswert beleuchtet. Er stellt das Komische als einen Kampf dar, in welchem notwendig beide Teile, der Mensch und die Natur, als handelnd erscheinen müssen. Diese darf keinen peinlichen Zwang ausüben, sondern muß der Freiheit einen Spielraum lassen, aber ein Geist muß ihr zugrunde liegen oder gelegt werden, sie muß als ein wohlmeinender neckender Genius erscheinen, der die Freiheit an ihre Grenze mahnt und in dieser Ab-

sicht überall seine Hand im Spiele hat. Sehr treffend wird dieser Kampf einer auf beiden Seiten in die Schranken tretenden Verbindung von Bestimmtheit und Unbestimmtheit mit dem Spielraum zwischen Berechnung und Zufall im Kartenspiele verglichen (a. a. O. Seite 26—29. 71—78). Es fehlt nur die schließliche Zusammenfassung in das Selbstbewußtsein und die absolute Subjektivität, zu der unsere Untersuchung fortzuschreiten hat. Übrigens erhellt von selbst, daß dieser Schein einer zweiten neckischen Macht eigentlich schon da eintritt, wo die Störung von innen kommt. Das Unbewußte und Unfreie im Subjekte selbst, eben weil das Bewußtsein und die Freiheit nicht Besitz davon ergriffen hat, erscheint als ein in das Subjekt sich hineinerstreckendes Grundstück des Territoriums jenes Kobolds, und nun streiten sich zwei Geister um den Menschen, deren Zwiegespräch die Parodie jenes tragischen Dialog-Monologs ist, worin Gewissen und Selbstbeschönigung sich um Richard III. streiten (5. Aufz., 3.Sz.). In der Mitte zwischen rein äußerer und innerer Störung liegen körperliche Gebrechen, welche die eigene anima der Persönlichkeit wie in Schadenfreude gegen den animus diesem angeheftet hat.

3) Dieser Teil des Leihens ist dem Zuschauer erspart, wenn wirklich selbstbewußte Personen die Störung ausführen, wie Heinrich und Poins, da sie dem Falstaff bei seinem Straßenraub auflauern und ihm den Fang abjagen.

4) In beiden Fällen geht nun das Leihen zurück vom Gegengliede auf das erste Glied, d. h. auf das strauchelnde Subjekt, und leiht diesem trotz der anfänglich, wie es schien, vorliegenden Unmöglichkeit eines Vorherwissens der Störung ein mögliches und halbwirkliches Vorherwissen. Kommt doch das verlachte Subjekt diesem zweiten Leihen schon dadurch entgegen, daß es selbst den Stein seines Anstoßes, wäre er auch ein wirklicher, eigentlicher Stein, unwillig anredet, als wäre er ein lauernder Feind. Dies tun nicht bloß kindische Leute, sondern jeder, der Phantasie hat; ebendadurch erklärt er sich aber als Einen, der mit einer auflauernden Macht im Kampfe steht: weiß er das, so kann er sich und soll er sich im voraus wohl in acht nehmen und zusehen, daß ihm nicht eine Grube gegraben sei: das komische Widerspiel vom Falle des Ödipus, der ebenso die halbe Schuld trägt, dem unterhöhlten Boden nicht bei jedem, sonst noch so erlaubten Schritte mißtraut zu haben.

§ 179

1 Wenn nun auf diese Weise die Besinnungslosigkeit zugleich als besonnen, das Subjekt zugleich als wissend um seine Verkehrtheit und doch sich verkehrend gesetzt wird, so fällt ebendadurch das Augenmerk von dem Unsittlichen der Verkehrtheit — und solcher Vorwurf trifft im Grunde jede Verirrung, auch die des Denkens — weg und verweilt bei dem reinen Widerspruch, der als solcher nur den in der Anschauung tätigen *Verstand* beschäftigt, und J. P. Fr. *Richter* hat in diesem Sinne recht, das
2 Komische dem Gebiete des Verstandes zuzuweisen. Hiedurch erst erklärt sich vollkommen, wie dem Häßlichen in der Komik sein Stachel genommen wird (vgl. § 152. 153). Ist es nun dem verkehrten Subjekte gemäß der ihm geliehenen Besinnung mit seinem Zwecke zugleich Ernst und doch nicht Ernst, so werden auch seine Anstalten zur Durchführung desselben so unvollständig sein, daß daraus das Mißlingen folgen muß, und hiemit ist dieses und das Verschwinden der Schuld (vgl. § 167, 1) erst wahrhaft begründet.

1) „Im moralischen Reiche gibt es nichts Kleines, denn die nach innen gerichtete Moralität erzeugt eigene und fremde Achtung und ihr Mangel Verachtung, und die nach außen gerichtete erweckt Liebe und ihr Mangel Haß; zur Verachtung ist das Lächerliche zu unwichtig und zum Hasse zu gut. Es bleibt also für dasselbe nur das Reich des Verstandes übrig, und zwar aus demselben das Unverständige" (J. *Paul* a. a. O. § 28). Hierauf läßt er denn seine oben aufgeführte Erklärung des komischen Prozesses folgen, die eben für diesen Satz die Begründung ist; in § 30 wird dann das Komische ganz als ein freies Spiel des Verstandes dargestellt. Man darf dagegen nicht einwenden, daß das Komische in seinem ersten Gliede nicht nur die Welt des Verstandes, sondern auch die ganze sittliche befasse, denn J. *Paul* redet hier nicht vom Stoffe, sondern von der Form, die dem Stoffe den sittlich verletzenden Stachel nimmt. Er hat nur vergessen, zu untersuchen, wie weit das Komische in das Unsittliche als seinen Inhalt sich

einlasse. Als unsittlich aber ist nicht nur das eigentlich Lasterhafte und Böse anzusehen; es gibt keine ἀδιάφορα, auch das Verfehlen eines äußeren Zwecks und der Irrtum fällt irgendwie unter den ethischen Standpunkt, und daß dieser fernzuhalten sei, gilt daher allem Komischen. Der trockene Sittenrichter wird z. B. nicht begreifen, wie man über einen Lumpen, der sich immer bessert und immer rückfällt, lachen kann. Das Komische ist hier das Eindringen eines Mechanischen, da ein solcher Mensch einem Weißzeuge gleicht, das immer wieder gewaschen und immer wieder beschmutzt wird, die mathematische Gewißheit, die Konsequenz der Inkonsequenz. Der Lump kann davon auch selbst ein Bewußtsein haben, wie der Berliner Straßenjunge, der sagt: „Des Sommers vagier ich, und des Winters laß ich mir bessern." Wer nun darüber lacht, fühlt im übrigen recht wohl, wie traurig solche Gesunkenheit ist, aber jetzt hat er nicht diese Seite im Auge, sondern den Widerspruch als solchen. Ferngehalten wird aber der ethische Standpunkt eben durch den Eintritt des verständigen Standpunkts, dessen Geschäft es ist, den Widerspruch wahrzunehmen. Daß nun dies der Forderung sinnlicher Anschauung nicht widerstreitet, bedarf keines Beweises: denn diese ist ja im Schönen immer ungeteilt zugleich geistig. Aber, wird man einwenden, es soll ja der ganze Geist in seiner höchsten Tätigkeit als Vernunft sich in sie legen, und das Komische würde, wenn von geistigem Interesse nur der Verstand beteiligt wäre, unter das Ästhetische herabsinken. Darauf dient zur Antwort: freilich legt sich der ganze Geist in das Komische, und so ist er ja bei allen sittlichen Stoffen der Komik auch als Herz wesentlich beteiligt; das Ganze des komischen Vorgangs kann nur für die in sinnlicher Anschauung tätige Vernunft sein, da der Widerspruch im Komischen ein Weltwiderspruch ist; allein man muß nicht meinen, der Widerspruch könne nur so unmittelbar durch die höchste Tätigkeit der Vernunft aufgefaßt werden, sondern zuerst und vor allem ist er ein Widerspruch, der aus dem Ganzen der geistigen Bewegung im Zuschauer den Verstand in den Vordergrund der Beteiligung setzen muß, weil dieser überhaupt sich mit dem Logischen im Widerspruch zu beschäftigen hat. Lösen kann der Verstand allerdings keinen Widerspruch, aber er ist das Erste, was den Widerspruch anfaßt und ihn zu lösen sucht. Der Schluß des Aktes aber geht in die Vernunfttiefe, wie sich zeigen wird.

2) Es erklärt sich nun erst völlig, warum es im Komischen keine

eigentliche Schuld gibt. Auch der dolus kommt auf eine mäßige culpa hinaus, wenn alles erscheint als Werk eines Geistes, der dem Menschen nachstellt und ihn verblendet, wenn dem Menschen zugleich gerade so viel Besinnung über die Verwicklung durch diese Tücke des Puck geliehen wird, um im Grunde den Ernst seines üblen Wollens heimlich zu brechen, und wenn ebendaraus die Fahrlässigkeit folgen muß, welche sehr natürlich das Mißlingen zur Folge hat, um dessenwillen ja auch der Richter den Ausführungsversuch eines Verbrechens milder bestraft. Wer zu einem Straßenraub die nötige Gefährlichkeit so wenig mitbringt wie Falstaff, von dessen Schuld läßt sich absehen. Zuerst fällt das Schlaglicht vom Verbrecher darum weg und auf den Widerspruch, weil er mehr Angst hat als die beraubten Kaufleute, ja sogar ausruft: man wird uns doch nicht ausrauben? Sodann gelingt zwar für den Moment die üble Tat, aber wir wissen nicht nur Heinrich und Poins im Hinterhalte, sondern wir wissen auch, daß Falstaff im Augenblicke ihres Anfalls die Beute fahren lassen wird. Daher kommt er mit einer Beschämung davon.

§ 180.

1 Das verlachte Subjekt wird entweder, sei es durch einen starken Zusammenstoß mit dem äußern Zufall, sei es dadurch, daß es sich von dem Zuschauer ertappt findet, wirklich zu sich kommen, oder dieser wird ihm als notwendigen Schluß des Verlaufes der Verirrung die ausbleibende Besinnung erst mit Bestimmtheit leihen: das Endergebnis scheint in allen Fällen die
2 Aufhebung des zuerst gesetzten Widerspruchs zu sein. Allein dies wäre die Aufhebung des Komischen. Vielmehr wie zuerst der Besinnungslosigkeit Besinnung geliehen wurde, ebenso muß auch (vgl. § 176, 2) nach eingetretenem Wendepunkt sich die Besinnungslosigkeit als Möglichkeit des Rückfalls und fortdauernder Widerspruch in die Besinnung fortsetzen, und dieser bewegte mittlere Zustand des Bewußtseins ist der positive Grund, der nicht bloße Verschonung mit großem Übel, sondern sogar Gut und Glück, nur nicht das gesuchte außerordentliche, an der Stelle

des tragischen Schicksals fordert (vgl. § 167, 2). Dieser Zustand rückkehrender Verweisung auf die gewöhnlichen Lebensgüter, den auch St. Schütze als Schluß des Komischen fordert, ist nämlich die notwendige äußere Seite zu dem inneren Selbstgenusse des mit jener stets wiederkehrenden Brechung des Erhabenen an dem unendlich Kleinen, das die Idee als eine fremde Macht negiert, um sie in sich herüberzunehmen, spielenden Subjekts.

1) Die unterschiedenen Arten, wie der Besinnungslose von der halben und ungewiß geliehenen Besinnung zu der ganzen kommt, führen eigentlich auf die Frage nach der Plötzlichkeit des Wendepunkts zurück. Im letzten der genannten Fälle tritt objektiv jene nicht ein, allein der Riß, den der Zuschauer im Übergang der Anschauung vom ersten Gliede zum Gegengliede erfährt, gibt diesem das Gefühl: es ist ja nicht möglich, sobald das verlachte Subjekt nur wirklich auf sich aufmerksam wird, muß es den Widerspruch ganz und völlig gewahr werden! Die andern Fälle wird man sich eben an Falstaffs mißlungenem Straßenraub und der darauf folgenden Ertappung über seinen Lügen leicht deutlich machen.

2) Die Annahme einer vollen Besinnung und die Annahme eines wirklichen Übels als Strafe der Verirrung fordern sich wie Inneres und Äußeres; denn ist die Besinnung eine volle, so wird ihr auch ein geringeres Übel die ethische Bedeutung einer sehr fühlbaren Zurechtweisung haben, noch besser aber wird es sein, wenn ein wirklich schweres Übel volle Besinnung, ernstes Insichgehen mit sich bringt. Dann ist aber das Komische aufgehoben; der Schluß ist stoisch, ein Verzicht auf Glück und Wunsch. Das Komische ist aber epikureisch, stoisch ist das Erhabene. Umgekehrt fordert daher das Komische als innere Seite seines Ergebnisses eine in die eingetretene Besinnung sich fortsetzende Besinnungslosigkeit und den darin gegebenen Ansatz zu Rückfällen, als äußere ein Gut, zwar nicht das gesuchte außerordentliche, aber ein mittleres Lebensgut. Die Erfahrung macht den Narren nicht nur nicht traurig, sondern wie er nie klug wird, so bleibt er immer lustig. So hat dem Falstaff kaum das Zipperlein Gewissensbisse abgenötigt, als er den Kameraden bittet, ihm ein Zotenlied zu singen; kaum ist er über seiner Feigheit und seinen faustdicken Lügen auf das Be-

schämendste ertappt, so ruft er im Glücke darüber, daß das erbeutete Geld nun verschmaust werden soll, aus: „Brave Jungen, Goldherzen! He, sollen wir lustig sein? Sollen wir eine Komödie extemporieren?“ Das komische Subjekt muß in seiner Verirrung unverbesserlich, in seiner guten Laune bei allem Mißlingen unverwüstlich, es muß ihm unter immer neuen Versuchen, zu einem höheren Glücke zu gelangen, bei dem halben, das es immer erreicht, immer aufs neue wohl sein. Hiedurch ergänzt und begründet sich, wie oben der Satz von der Schuld, so jetzt der Satz vom Glücke § 167, 2. Liegt keine ganze Persönlichkeit sondern ein Moment einer Persönlichkeit vor, so setzt der Zuschauer die Brechung fort und dehnt sie, wie auch in jenem Falle, nicht nur auf das ganze Subjekt, sondern auf die Menschheit aus. Auch diese Wahrheit vom Glücke im Komischen hat St. Schütze zwar nicht abgeleitet, aber ganz richtig gesehen. „Die ewigen, notwendigen Gesetze der Natur müssen in den einzelnen Hindernissen, die dem Menschen entgegentreten, nicht drükkend werden, sondern die Schranken, die sie dem Menschen setzt, müssen wieder als belebte Mittel wirken, die Freiheit des Menschen wie durch eine Neckerei zu prüfen und anzuregen“ (a. a. O. S. 26). — „Darf im Komischen die Gegenwirkung der Natur die Freiheit des Menschen nicht völlig aufheben, so versteht es sich auch von selbst, daß das Leben und Gedeihen, die Glückseligkeit des Menschen dadurch nicht als vernichtet erscheinen darf“ (S. 32. 33). „Das Bestreben des Toren erscheint sein ganzes Leben hindurch halb vereitelt und halb beglückt“ usw. (S. 48) — „Er wird am Ende klug, ohne es gewollt, oder glücklich, ohne es erst verdient zu haben“ (121). Es folgt aus diesem allem, daß der Mittelzustand, auf den das Komische führt, nicht als formales Maß der Mitte zu fassen ist, sondern als fortdauernde Oszillation. Die Idee muß immer hinauswollen und zurücksinken, das Komische ist nicht die geistlose Zufriedenheit des Philisters; das Kleine muß immer dazwischen spielen, vereiteln, zu einem leiblichen Glücke führen, aber es ist dem Toren nicht darum wohl in seiner Haut, weil er dieses Mittelglück ruhig zu genießen der Mann wäre, es prickelt vielmehr immer in ihm, darüber hinaus ins Ungewöhnliche zu streben und dieses Streben mitten im Anlauf wieder aufzugeben: eben ein Beweis, daß im unendlich Kleinen die Idee wohnt, die sich selbst das Spiel bereitet, sich außer sich zu setzen und von dieser

Fata Morgana ihrer selbst auf den festen Boden zurückzufallen. Nur etwas bleibt fest: und dies ist eben diese Bewegung als Bewegung der Subjektivität.

§ 181

Es ist zu dem Akte des Komischen ein Leihen von seiten des Zuschauers gefordert, aber auch der Fall angenommen worden, daß das verlachte Subjekt selbst zum Bewußtsein komme (§ 180). Das letztere wird bei jedem geistig freieren Subjekte der Fall 1 sein, doch nicht im Anfange, sondern erst am Wendepunkt oder Schluß der Verirrung. Übrigens kann sich, je den Anfang der einzelnen Verirrung ausgenommen, diese Freiheit des Bewußtseins auch als dauernde Selbstbeschauung auf die ganze Persönlichkeit ausdehnen. Für den wissenschaftlichen Begriff des Ko- 2 mischen ist es aber, wie Ruge nachgewiesen, gleichgültig, ob das Bewußtsein in das verlachte Subjekt selbst wirklich, oder in dieses nur als Möglichkeit, eigentlich aber in das zuschauende, diese Möglichkeit durch Unterschiebung zur Wirklichkeit erhebende fällt; denn es ist die Eine Subjektivität in beiden, die sich gerade im Momente der Wahrnehmung des Komischen, ihr Bewußtsein gegenseitig ergänzend, zu Einer Persönlichkeit zusammenbewegt, und auch wenn jener erste Fall vorliegt, ist das zuschauende Subjekt nicht nur aus dem allgemeinen ästhetischen Grunde (§ 70), sondern auch aus dem besonderen, daß dem verlachten Subjekte das wirkliche Bewußtsein jedenfalls im Anfange mangelt, wesentlich mitgesetzt.

1) Über den Fall der eigenen Besinnung des verlachten Subjekts und deren Beschränkung sagt J. Paul (a. a. O. § 28): „Daher kann niemand sich selber lächerlich im Handeln vorkommen, es müßte denn eine Stunde später sein, wo er schon sein zweites Ich geworden und dem ersten die Einsichten des zweiten andichten kann." Eine Stunde später: dies ist etwas zu wenig zugegeben; die Besinnung kann unmittelbar im Momente des Anpralls an das Hindernis eintreten,

und zwar, wenn er stark ist, selbst bei geistig minder freien Subjekten. Je geistvoller das Subjekt, desto leichter tritt sie ein und desto sicherer wird sich das Bewußtsein der eigenen Torheit auch als Totalstimmung über den ganzen Charakter verbreiten, welche nur während der einzelnen komischen Verwicklung vorerst immer wieder unterbrochen wird. Über Gebrechen der eigenen Gestalt z. B. kann ein fortdauerndes spielendes Bewußtsein stattfinden und sich von da über die ganze Welt ausdehnen; aber in dem Momente, wo ein solches Gebrechen beschwerlich wird, erlaubt der Ärger nicht sogleich den Scherz. In allem Komischen ist der Begriff der Folie wesentlich: „Mit der höhern Ansicht verlachen wir die niedere" (St. Schütze a. a. O. S. 68). Je tiefer nun ein Geist, desto mehr verdoppelt er sich in sich selbst, wird sich zum Objekt, sieht in sich hinein und legt allem dem, worin er bloßes Sein (bewußtlos) ist, sein Wissen als durchschimmernde Folie unter.

2) Der Unterschied nun, ob ein volles Leihen stattfindet, oder ob das verlachte Subjekt dem Lachenden die Hälfte der Arbeit abnimmt, ist schon deswegen für den Begriff des Komischen unwesentlich, weil, wie der Schluß des Paragraphen sagt, doch ja eben nur die Hälfte abgenommen wird. Dieser Unterschied wird erst in der Einteilung des Komischen an einem gewissen Punkte wichtig. Hier hat Ruge aufgehellt (a. a. O. 114 ff.): „Ob diese Tätigkeit (der Befreiung durch die bloße Besinnung des abgewichenen Geistes über das, was er in Wahrheit ist) von Hinz oder Kunz ausgeht, ob von dem, der durch seine innere Verwirrung den Anlaß gibt, selbst, so daß ihm seine eigene Konfusion erscheint, er also erst in der Verwirrung ist und dann sich darin erkennt, oder ob ein anderer die Geistesverwirrung und Verzerrung auffaßt als diese festgewordene Tätigkeit und sie durch diese erkennende Auffassung oder diese bewußte Anschauung in die wahre Tätigkeit und freie Flüssigkeit des Geistes wieder umsetzt, das ist gleichviel. — Der komische Vorgang ist dieser Eine, daß zuerst die Entzweiung, der Abfall des Geistes von sich vorhanden ist; der Geist unterscheidet sich in sich, seine unwahre Gestalt, die Häßlichkeit, steht als das eine Subjekt auf der einen Seite: als das eine Subjekt, denn es ist Tätigkeit, wenn auch nur die endliche und halbe Tätigkeit, es ist darum freilich in Wahrheit unwahres Subjekt, weil es ja von sich selbst nicht weiß und seine Tätigkeit nicht sich selbst zum Gegenstande hat; wir nennen es aber Subjekt, weil es die Möglichkeit der Selbstbetätigung

ist. Dies steht auf der einen Seite als Gegenstand, der ebendarum wieder bloßer Gegenstand und schlechtes Dasein ist, weil ihm die Freiheit fehlt. Auf der andern Seite steht das freie Subjekt, welches aber ebenfalls noch nicht das freie ist, denn es ist frei erst, indem es die selbstbewußte Anschauung des unfreien Subjekts ist, oder vielmehr es wird frei, befreit sich selbst aus jener Trübung, auf die es eingeht, die es in seine Tätigkeit aufnimmt. Solange beide auseinander gehalten werden, sind beide nur das Mangelhafte, das Einseitige, das Unwirkliche. Denn auch das nichthäßliche Subjekt, ein Selbstbewußtsein, welches sich noch nicht als solches betätigt, hat sich zwar noch nicht verloren, wie im Häßlichen, aber es hat sich auch noch nicht gewonnen und ist daher noch ebenfalls unwirklich. Seine Wirklichkeit ist der Augenblick, wo es sein anderes Teil ergreift und darin sein Licht entzündet. — Es sind im Komischen nicht mehr diese zwei vorhanden, sondern ihre Entzweiung ist beendigt und in Eins gefaßt. Der Geist ist diese Eine Tätigkeit der beiden Seiten der Unterscheidung und der Zusammenfassung derselben, er ist also die allgemeine, die ganze Tätigkeit. — Er muß sich freilich zum Behufe seiner Befreiung aus der Besinnungslosigkeit zuvor zu seinem eigenen Gegenstande werden, sich entzweien. Darum ist allerdings vom Subjekt und Objekt im Komischen die Rede, J. Paul kann aber von diesem Geiste, welcher das Komische ist, nicht sagen: ‚es (das Komische) wohne nie im Objekte, sondern im Subjekte', denn so wohnt es überhaupt nicht, sondern es ist diese Tätigkeit, in welcher das Objekt und das Subjekt zusammenziehen, um doch bei dem Bilde des Logierens zu bleiben. Ist aber das inhaltsvolle Subjekt, die Tätigkeit gemeint, in welcher sowohl das Objekt, als das Subjekt vorhanden sind, so ist das Komische allerdings Subjekt, und wenn man sagen wollte, es wohne im Subjekt, so wohnt freilich das Subjekt in sich selber, wenn es überhaupt wohnt." Sofort nennt Ruge die zuerst getrennten Zwei zwei Individuen, das aber, was aus ihrer gegenseitigen Durchdringung hervorgeht, „die Eine freie Persönlichkeit, deren Begriff eben darin besteht, das konkrete Subjekt zu sein, mithin die Tätigkeit, die ihren Gegenstand ganz durchdringt und gegenteils ganz von ihm durchdrungen ist". Und so wird das Komische bestimmt als „die Besinnung des Geistes in seiner unwahren Gestalt auf seine wahre, welche Wiedergewinn der Per-

sönlichkeit ist". Wir haben (zu § 176 und 177, Anm. 2) schon ausgesprochen, daß wir mit diesem Ergebnis nicht ganz und schließlich übereinstimmen: davon noch mehr; aber das Aufblitzen der Einen Subjektivität aus zweien ist jedenfalls tief und geistreich aufgewiesen. Übrigens war schon St. Schütze auf der Spur der Entdeckung, nur verfolgte er sie nicht. Er sagt (a. a. O. S. 101), daß der Mensch in dem Grade, als er einer Reflexion über sich fähig sei, sehr wohl dem Kampfe in sich zusehen und über sich selbst lachen könne; dann fährt er fort: „Der Klügere lacht freilich über den minder Klugen, aber beides ist der Mensch selbst."

§ 182

Da das Komische ein Verhältnisbegriff ist wie das Erhabene, so bildet sich allerdings, wie bei allen Formen des letzteren bis zu der des Tragischen, eine aufsteigende Reihe, worin über dem Subjekte, welches unbewußt komisch ist, ein höheres steht, welchem das erstere und welches sich selbst komisch erscheint, das aber samt diesem freien Bewußtsein einem geistig noch freieren durch einen nicht überwundenen Rest von Besinnungslosigkeit selbst wieder Gegenstand des Lachens ist. Dasjenige Subjekt, das einer solchen Reihe zusieht, muß sich selbst als das freieste an der Spitze jener Subjekte vorkommen; aber da ihrem Begriffe nach die Reihe mit stets verdoppelter Tiefe der Komik weiter steigt, so tritt dieses Subjekt, nämlich der Zuschauer, selbst auf die Seite der Zuschauer, denen er vorher zuschaute, und wird Gegenstand einer möglichen noch reineren Freiheit der Subjektivität in einem andern Subjekte.

Der Hanswurst benützt Straßenjungen als Gegenstände des Lachens für das Publikum. Unter diesen mag selbst schon einer oder der andere sein, der mitlachend in die Komik, durch die er leidet, frei eingeht. Bauern lachen über das Spiel, das der Hanswurst mit den Jungen treibt. Ein Pedant lacht über das Lachen der Bauern. Ein wirklich Gebildeter lacht über dies Lachen über das Lachen. Alle diese

lachen zusammen, und über dem letzten ist noch ein Gebildeterer denkbar, der über dessen Vergnügen lacht, da es doch höhere Stoffe des Lachens gebe usw. usw. Eine herrliche Skala ist in Heinrich IV.: über dem rohen Pistol und der Wirtin Hurtig steht der witzigere Bardolf, über diesen und über sich selbst Falstaff, Poins auch über diesen, Prinz Heinrich über Allen, aber der Zuschauer lacht über diesen selbst, da er sich zwischen solchen Lachstoffen herumtreibt. Der Zuschauer kann aber über sich selbst und muß sogar noch einen freieren Geist als möglich sich vorstellen, der als Zuschauer über ihm steht. Es ist aber auch hier gleichgültig, ob das leihende und lachende Subjekt als Zuschauer gegenübersteht oder mitspielt: im Stücke selbst sind schon solche, die Andern zuschauen, und die ganze Welt ist dies Schauspiel, wo jeder zugleich zuschaut und Andern, wissend oder nicht, aufspielt. Eine solche Skala ist auch in Loves labours lost. Man vergleiche besonders Akt 4, Sz. 1 (in Tiecks Einteilung).

§ 183

In Wahrheit geht aber diese aufsteigende Linie in sich selbst zurück, wo irgendein Subjekt Andere und sich selbst zum Gegenstande seiner Komik macht; denn es kehrt immer nur derselbe Prozeß wieder, und das Subjekt, welches Objekt und Subjekt der Komik zugleich ist, faßt als Mitte die Pole des Komischen so in sich zusammen, daß es die unendliche Linie zum Kreise umbiegt. Es ist nur die Eine, allgemeine, sich in sich zum Gegensatze des Objekts und Subjekts verdoppelnde Subjektivität, die durch die ganze Kette geht. Diese Subjektivität ist aber nicht in dem negativen Sinne, wie im Tragischen, absolutes Subjekt, daß ihre Tätigkeit eine Tilgung aller Zufälligkeit und sinnlichen Bestimmtheit wäre, sondern ebendiese und daher mit ihr zugleich das einzelne, endliche Subjekt ist in ihr als geltend und berechtigt gesetzt, und es kommt in ihr das stete Spiel der Selbstaufhebung des im ausschließenden Sinne absoluten Subjekts im zufälligen und endlichen, einzelnen Subjekte, also die Negation der Negation

oder die unendliche Negativität der Idee als Position des rein gegenwärtigen Subjekts zur Anschauung (vgl. § 154, 2).

J. Paul spricht (a. a. O. § 30) den Gedanken der unendlichen Stufenleiter des Komischen aus und setzt hinzu: „Und noch über einen Engel ist zu lachen, wenn man der Erzengel ist.“ Dies ist sehr einladend, über den zu lachen, der so spricht; denn ist über jede Art von Engeln noch eine höhere vorzustellen, so gibt es keine Engel, und gerade der komische Standpunkt bemächtigt sich der Vorstellung einer außerweltlichen subjektiven Existenz, welche über die Schranken der Subjektivität zugleich hinaus sein soll. Soll sich die Kette in einem theistisch vorgestellten Gott abschließen, so ist ebendieser ein solcher, dem seine behauptete Trennung von der Welt Schranken gibt, welche ihn im Widerspruch mit der Absicht der Vorstellung in das Komische herüberziehen. Das Komische ist schlechtweg pantheistisch, und der Herr spricht in Goethes Faust darum so leutselig mit Mephistopheles, weil er weiß, daß, sobald er den Geist, der verneint, nicht anerkennen würde, ebendiese Ausschließung ihn selbst der Negativität, die er in sich bewegt, als Stoff überliefern würde. Darum ist ihm von allen Geistern, die verneinen, der Schalk (d. h. die Negativität, die sich in Komik selbst aufhebt, das *αἶσχος ἀνώδυνον*) am wenigsten zur Last. Der Geist der Komik ist also ganz Geist der Immanenz. Kann über jedem Lacher ein höherer Lacher stehen, so ist es gleichgültig, wie weit man die Linie fortsetzt, denn eben auf dem Punkte, wo irgendeiner über Andere und sich zugleich lacht, da ist das Wesen des Lachens und blitzt das in sich scheinende Licht auf, das durch die ganze Kette läuft, da ist die Unendlichkeit, sich selbst aufhebend zum endlichen Gegenstand und diese Endlichkeit in der komischen Wahrnehmung selbst wieder aufhebend: da ist also diese Selbstbeleuchtung der Endlichkeit, welche, wo sie nur Einen Stoff ergreift, im Grunde allen Stoff ergreift. Man lacht, wo man irgend lacht, nicht bloß über ein Einzelnes, sondern über das ganze Verhältnis der Idee zum Zufälligen des Seins, und es ist zwar ein Unterschied, in welche Tiefe und Breite dies wirklich verfolgt wird, aber das Prinzip ist in jedem Lachen vorhanden. Der Gedanke also, es könnte noch freiere Subjekte geben, die es selbst verlachen, kann das freie Subjekt, das sich selbst in dem belachenswerten Weltwiderspruch miteinbegreift, nicht verlegen machen, denn diese tun

nur dasselbe, was es tut, und die Endlichkeit wie den Geist, der sie lachend sich gefallen läßt, müssen sie in sich tragen, wie es selbst; sie sind also schon da, sie lachen selbst mit ihm und aus ihm heraus. Daher ist die Bemerkung über die komische Leiter in Heinrich IV. im vorherigen Paragraphen nun zu verändern. Über Falstaff stehen zwar Andere, die auch über ihn lachen, aber diese Andern sind nicht so komisch als er, wenigstens der Prinz lacht nur über ihn, während er seine eigene Ausgelassenheit als Maske wieder abzuwerfen den sittlichen Vorsatz hat. Falstaff ist die rechte Mitte in jener Skala, denn er ist ganz Gegenstand und ganz Subjekt der Komik, indem er, wo über ihn gelacht wird, immer ebenso mitlacht, wie er über Andere lacht. Freilich läßt sich eine gebildetere Komik denken, aber eine vollere hat die Welt nie gesehen. Gehen wir nun auf die universale Bedeutung des komischen Subjekts zurück, so ist es nun also nicht mehr dieses einzelne Subjekt, das lacht, sowie es nicht mehr dieser einzelne Mangel ist, über den es lacht: es ist die Subjektivität, die sich als Gegenwart in ihrem Widerspiel, dem Unbewußten, Zufälligen, als die freie Unendlichkeit im Endlichen setzt und anlacht; aber weil jetzt das Mangelhafte in diesen Prozeß eingeht und die Subjektivität durch denselben sich von ihm zugleich befreit, so ist das ganz empirische Subjekt als geltende Form der Subjektivität überhaupt mitgesetzt und erfreut sich der reinen Gegenwart derselben im Geringsten selbst. Die doppelte Negation (§ 154, 2) ist also jetzt in ihrem ganzen Umfange deutlich. Das Erhabene auf seiner Spitze als Tragisches ist das absolute Subjekt, welches das wirkliche einzelne Subjekt zwar setzt, aber um seiner Begrenztheit willen streng richtet und aufhebt. Im Komischen aber wird diese Begrenztheit oder Kleinheit darum als berechtigt gesetzt, weil sie, sich auf sich besinnend, sich in sich von sich selbst befreit, und um diesen Preis steigt das absolute Subjekt in das endliche selbst herein und wird zur vollen Gegenwart in ihm. Die Negation greift also über jene erste Negation selbst über und hebt sich dadurch auf zur Position: was negierend ausschloß, negiert diese Negation selbst und nimmt das Ausgeschlossene in sich herein, oder tritt in es über.

§ 184

In dieser Vollmacht seiner Bejahung nun negiert also das 1
Subjekt jede Erhabenheit, d. h. jede unendliche Größe, welche

ihm von außen zu kommen, die Grenze zu überfliegen und von
sich auszuschließen sich die Miene gibt: sie fällt, aber der Ort,
wohin sie fällt, ist das gegenwärtige Subjekt, welches das ab-
solute in sich hereingenommen hat; in ihm ist sie also aufgehoben,
2 es ist ihre lebendige Aufbewahrung. Der allgemeine Taumel, in
welchen demnach das freie Subjekt durch die Komik jedes Ob-
jekt hineinzieht, ist nicht mit Ruge einfach als die durch Korrek-
tion der Besinnungslosigkeit hergestellte freie Persönlichkeit zu
fassen, wodurch unmittelbar das Schöne, das zudem hier vom
Guten nicht gehörig unterschieden wird, wieder einträte; denn
da das Besinnungslose selbst als berechtigt erscheint, sich also
(vgl. § 180) in die Besinnung vielmehr forterstreckt, so ist das
Ergebnis nur diese fortlaufende Unruhe, in welcher die stets wieder
aus dem Subjekt hinausgestellte Idee stets wieder in es herein-
genommen und trotz den Grenzen desselben als gegenwärtig in
ihm bejaht wird, und daher nichts fest und gewiß als der Selbst-
genuß der Subjektivität im unendlichen Spiele.

1) Die verlachte Erhabenheit behauptet sich durch den Bruch der Komik fort, dies ergab sich schon in § 152. 153. Jetzt aber ist dieser Satz dahin entwickelt, daß als der Ort, das Organ dieser Fortbehauptung das den komischen Akt vollziehende Subjekt selbst gesetzt ist. Der erhabene Gegenstand schlüpft sozusagen in es hinein und lacht aus ihm heraus. Das Selbst ist die letzte Instanz. Nicht geleugnet wird, daß es ewige Mächte gibt, die das Leben regieren, allein so mangelhaft das Subjekt sein mag, diese Mächte können immer nur in Subjekten und durch sie herrschen, und jedes einzelne Subjekt ist so gut Subjekt wie die andern. Ich kann z. B. anerkennen, daß die Hierarchie einmal ihre Zeit hatte; allein der Priester will nicht nur rein menschlicher Verwalter des göttlichen Geistes, sondern er will mehr als Mensch, er will durch gewisse Verrichtungen ein magisches Wesen sein. Der komische Standpunkt ist daher sogleich mit der Einrede da: der will mehr sein als Andere? Ich danke dafür, ich bin auch da, er ist Mensch wie ich, und weil ich im rein menschlichen Sinne selbst Priester bin,

so ziehe ich ihm lachend seinen Heiligenschein herunter. In diesem Sinne ist das Komische ganz egoistisch.

2) Der Mangel im Schlußergebnis bei Ruge wurde schon mehrfach berührt, ist aber hier, wo Alles sich zusammenfaßt, noch einmal aufzunehmen. Ruge übersieht, daß im Komischen, wenn eben die Besinnung eingetreten ist, der Spaß von vornen wieder anfängt. Das Komische kommt vom Erhabenen her; es hat den Geist, der über die Grenze zu sein behauptet, als Feind vor sich und besteht nur in diesem Kampfe. Hat es den Feind verschlungen, so wirft es ihn sogleich wieder hinaus, ihn aufs neue zu besiegen, und es bleibt bei dieser Ebbe und Flut, diesem ins Dunkel wogenden Lichte. Wohl wird sich zeigen, wie sich aus der doppelten Negation des Komischen das Schöne herstellt, aber nicht dadurch unmittelbar kann es sich daraus herstellen, daß man bei dem „Herausfinden der wahren Gestalt aus der unwahren" (Ruge a. a. O. S. 128) stehen bliebe. Ruge sagt, das Komische sei nicht selbst das Ideal, nur das erste Finden, das Erfinden der Schönheit (ebenda); aber das Komische ist so wenig als das Erhabene (vgl. § 82, Anm.) eine Form der sich erst erzeugenden Schönheit, es ist eine Form des Schönen, und samt dem einfach Schönen und dem Erhabenen wird es auftreten zuerst in der unmittelbaren Weise der Naturschönheit, dann wahrhaft im Ideal. Tritt es samt jenen andern Formen im Ideale auf, so ist es auf seine Weise, auch ehe es in diese reine Wirklichkeit des Schönen eingeht, eine Form des letzteren, aber nicht so, daß es unmittelbar wieder zum einfach Schönen, wiewohl als Ideal, führte, es als sein Ergebnis in seinen Schluß hereinnähme, denn das Komische hat kaum die wahre Gestalt aus der unwahren herausgefunden, so erzeugt es wieder die unwahre und bleibt so fortspielend ganz in sich. Die Rückkehr zur Beruhigung des Schönen, welche der Taumel des Komischen fordert, ist also mit völliger Beiseitlassung eines vorschnellen Übergangs zum Ideale ganz anders zu finden als auf dem Wege Ruges.

§ 185

Mit Recht bestimmt daher die Schule Schellings das Komische als die negative und unendliche Freiheit des Subjekts, welches in reiner Zwecklosigkeit und Willkür die Welt vernichtet,

indem es sie des bindenden Gesetzes entleert durch Umkehrung alles Objektiven und Positiven, aber nur, um sie als ursprünglich in ihrer Fülle eins mit dem Unendlichen darzustellen und sie zum Spiegel der eigenen Freiheit zu machen, Hegel als den Verrat der allgemeinen Wesenheit an das Selbst, als die negative Kraft des einzelnen Selbst, in welcher die Götter als Naturmächte wie als die sittlichen Gesetze der allgemeinen Ordnung verschwinden, die absolute Macht die Form eines Vorgestellten, von dem Bewußtsein überhaupt Getrennten und ihm Fremden verliert und eben nur die Gewißheit seiner selbst bleibt, worin das einzelne Bewußtsein ganz bei sich und die einzige Wirklichkeit ist: eine Rückkehr alles Allgemeinen in die Gewißheit seiner selbst, die hiedurch eine vollkommene Furcht- und Wesenlosigkeit alles Fremden und ein reines Wohlsein und Sich-wohlsein-lassen des Bewußtseins ist.

Die Ansicht, die aus Schellings Schule hervorgegangen, ist nach Ast dargestellt, der sie am vollständigsten gibt (System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Ästhetik usw. § 193 ff.). Seine Entwicklung ermangelt der Schärfe, und man mag dies der Darstellung im Paragraphen, die aus verschiedenen, sich folgenden Wendungen zusammengelesen ist, immerhin anmerken. Das Schwankende liegt namentlich darin, daß die unendliche Subjektivität bald Freiheit, bald Willkür heißt. Den letztern Begriff, welchen er dem des zwecklosen Spiels gleichstellt, hat auch W. Schlegel (Vorl. über dramat. Kunst und Liter., Vorl. 2 und 6). Wie damit die „Oberhand des Sinnlichen“, die „Abhängigkeit vom tierischen Teile“, der „Mangel an Freiheit und Selbständigkeit“ in Einen Begriff zusammengehe, untersucht er nicht. Hätte er die Willkür bestimmt als ein Schwanken des Willens zwischen der reinen Freiheit und zwischen der sinnlichen Bestimmtheit des tierischen Teils, so hätte er sich dem Wahren zunächst von weitem genähert. Das Wahre aber ist dies, daß das innerste Leben des Komischen die reine Subjektivität ist, welche keine Bestimmtheit duldet, wäre es eine sittliche, oder sinnliche, welche aber sofort in eine sittliche, richtiger erhabene Bestimmtheit herausgeht, diese als selbständige

wieder negiert und in ihrer Vollmacht die sinnliche Bestimmtheit als berechtigt setzt, diesen Wechsel aber und diese Brechung ins Unendliche hinspielt. Freiheit nun kann jene reine Subjektivität heißen, ihr Spiel aber mit diesen beiden Bestimmtheiten Willkür, wenn man unter Willkür nicht den schwankenden, unsteten Willen versteht, der in § 162 vielmehr als einer unter den Stoffen der Komik auftrat, sondern ein Hinüber- und Herübergehen, das sich selbst will und im Namen der Dialektik der Idee sein Spiel so unternimmt, daß das Subjekt als die reine Tätigkeit des Spiels in sich und bei sich bleibt. Versteht man aber unter Willkür, wie die jetzige Ethik es tut, den nur scheinbar wählenden Willen, der heimlich ein roher, sinnlicher Wille ist, so bezeichnet sie nichts anderes als die zweite jener Bestimmtheiten und ist in die Definition gar nicht aufzunehmen.

Hegels Ansicht ist aus der Phänomenologie genommen (Seite 558 ff.); die Darstellung in der Ästhetik (Teil 3, S. 533 ff.) ist leichter und weniger tief. Hegel spricht von der griechischen Komödie, allein diese ist eine reine Wirklichkeit des Komischen, und wer sie begreift, hat dasselbe in seinem Wesen begriffen. Auch Ast spricht von der Komödie, zunächst von der griechischen; beide aber haben allerdings den Fehler, daß sie das Komische erst an dieser Stelle entwickeln. Es ist jedoch absichtlich die bestimmte Bezeichnung des Komischen als einer Götterleugnung aus Hegels Darstellung aufgenommen worden, welche, zwar zunächst von der griechischen Komödie geltend, doch als allgemeine Bestimmung des Komischen besonders brauchbar ist, weil die Götter eben die Mächte des Lebens sind als projiziert außer die Gegenwart des Bewußtseins hinaus, und so kann überhaupt das Erhabene, das sich als fremde Macht gegen das Bewußtsein behaupten will, immer ein Gott heißen. Das Bewußtsein erinnert sich, daß das Erhabene sein Werk ist, nimmt es in sich herüber und ist bei sich. Auch Ast hat das Objektive oder Positive zuerst Tugend, bindendes Gesetz, Notwendigkeit genannt, dann fährt er fort: „Die höchste Begeisterung, die absolute Fülle des unendlichen Lebens trachtet nach der Vernichtung ihrer selbst, um sich als Bestimmtheit und Ernst aufzulösen, und am liebsten sucht sie das positive Göttliche durch Herabziehung desselben in das Reich der freiesten und individuellsten Zufälligkeit zu vernichten, weil sie selbst göttlich und unendlich, folglich in der Vernichtung des Göttlichen und Großen sich selbst als Bestimmtheit mitvernichtet, worin

sich eben ihr unendlicher Frevel, ihr zügelloses Spiel am herrlichsten offenbart." Fülle nennt er hier (§ 198 und ebenso in § 193) die Breite des Daseins, die in der Verflechtung alles Zufalls dennoch von der Idee sich durchdrungen weiß, im Gegensatz gegen die durchschneidende Strenge des tragischen Gesetzes. Übrigens führt die hier gegebene Stelle am zweckmäßigsten zum folgenden Paragraphen.

§ 186

Wenn dieses Wesen der Komik, das in einem gewissen
1 Sinne als ein Frevel zu bezeichnen ist, als bedenklich erscheint,
so ist nicht nur zu erwägen, was im Bisherigen von selbst liegt,
daß die Selbstüberhebung der Komik zugleich Selbstdemütigung
2 ist, daß ferner das System auf dem vorliegenden Punkte noch
nicht zu untersuchen hat, wie und wo das Komische dieses sein
3 Wesen nur auf unreine und gemischte Weise verwirkliche, sondern
namentlich auch, daß das Komische nicht das ganze Schöne ist.

1) Die komische Subjektivität ist ruchlos, sobald man sie vom Standpunkt des Erhabenen, das sie eben zu Falle bringt, betrachtet, mag man nun diesen Standpunkt in ästhetischem oder, bei ungenauerem Gebrauch des Worts: erhaben, in moralischem Zusammenhang einnehmen. Man vergißt aber dann, was der Paragraph aus der bisherigen Darstellung noch einmal ausdrücklich hervorhebt: daß sich das Subjekt im Komischen zugleich klein und groß weiß. Darin liegt von selbst das Andere, daß das einzelne Subjekt sich zwar als berechtigte Monade in der unendlichen Subjektivität geltend macht, aber sich ebenso des reinen allgemeinen Lebens der Subjektivität, das als Funke von ihm zu allen Subjekten in unendlicher Kette hinläuft, bewußt ist und daher im Akte des Komischen nicht einen einzelnen, sondern einen Weltwiderspruch mit reiner Universalität aufdeckt. Ich lache über jenen, weil seine Größe in Kleinheit aufgeht, aber so bin auch ich und sind Alle. Sobald ich mich überhebe, so ist diese Überhebung nur ein neuer Stoff für das Komische.

2) Wir wissen noch nicht, wo das Wesen des Schönen in seiner Reinheit erscheint, wir wissen es auch vom Komischen noch nicht. Die

hergebrachten Unterscheidungen zwischen Lachen und Verlachen, zwischen lächerlich und komisch werden erst da ihre Stelle finden, wo zu zeigen ist, wie in der Natur, d. h. in der durch Phantasie und Kunst nicht idealisierten unmittelbaren Existenz des Schönen, auch das Komische vermischt auftritt mit einem Reste von Bitterkeit und gemeinem Egoismus. Ferner wird sich zeigen, daß aus anderen Gründen eine unreine Form des Komischen eintritt in die Welt der Phantasie, oder richtiger eine falsche Ausdehnung des Standpunkts, der nur in der Komik recht hat, auf das ganze Schöne: es ist die sogenannte Ironie der Romantiker, wogegen Hegel so sehr eifert. Dies bringt dann kranke Produkte in der Kunst hervor. Aber wieder aus andern Gründen tritt eine besondere Kunstgattung ein, welche zu den Anhängen gewisser Künste, besonders der Poesie, gehört, wo sich Prosa und freie Schönheit vermischt: die Satire nämlich.

3) Der letzte im Paragraphen genannte Schutzgrund für die Freiheit der Komik ist schon soeben unter 2 geschichtlich angedeutet und als logischer hier noch besonders hervorzuheben. Hegel ist es vorzüglich, der ihn verkennt und daher, um mit jenem seinem Eifer nicht in Widerspruch zu geraten, an andern Orten wieder zurücknimmt, was er über die Komödie zugestanden. So in der Ästhetik Teil 3, S. 536, 537. Hier sagt er, die Komödie dürfe nicht das wahrhaft Vernünftige zu ihrem Gegenstande machen, sondern nur dessen verkehrte Gestalt. Allein dies ist es eben, darauf gründet sich eben das Komische, daß auch das wahrhaft Vernünftige sich dem Übergang in Verkehrung nicht entziehen kann. Das gediegene sittliche Leben der Griechen, dessen Verfall Aristophanes geißelt, war an sich selbst, nicht an etwas Anderem erkrankt. Es ist nicht wahr, daß Aristophanes über „die echte Philosophie, den wahren Götterglauben" sich nicht lustig macht. Es ist in allem Götterglauben etwas Wahres, aber es gibt keinen wahren Götterglauben, und Aristophanes travestiert allerdings den Götterglauben selbst, dessen alte Einfalt er zugleich preist, weil er den reinen Gottesdienst des allgemeinen Geistes, der vielmehr allein von ihm als Wahrheit übrigbleibt, nicht kennt. Ebenso verspottet er die echte Philosophie in Sokrates, welche freilich gegen das altgriechische Leben berechtigt unberechtigt war, und wenn Hegel das Schicksal des Sokrates (Gesch. d. Philos. Teil 2, S. 48) tragisch nennt, weil zwei berechtigte geistige Mächte in Kollision traten, so ist es nur eben des-

wegen echt komisch, weil beide in ihrer Wahrheit zugleich einseitig waren. Die Komik abstrahiert nur vom Schmerzlichen des Ausgangs. Ferner sagt Hegel a. a. O., die Subjektivität dürfe als solche nicht in der Komödie zugrunde gehen. Sie geht freilich nicht zugrunde, aber nicht weil sie nur das in sich der Komik opfert, was bloße „Einbildung des Substantiellen“ wäre, sondern weil sie auch das echt Substantielle in seine Widersprüche verfolgt, um es darin fortzubehaupten.

§ 187

Da nun das Wesen des Komischen darin besteht, daß es vom Mittelpunkte der Subjektivität aus jede Art des Erhabenen ergreift und verkehrt, so kann die Einteilung seiner Formen nicht aus jener Stufenfolge hervorgehen, welche die des Erhabenen bestimmte. Das Erhabene ist jetzt Stoff geworden, und nicht der Unterschied des Stoffs kann den Unterschied der Formen des Komischen bedingen; nicht was die Komik in ihren Kreis zieht, sondern wie sie es tut, darauf kommt es an. Der Unterschied dieses Wie kann nur aus den verschiedenen Stellungen hervorgehen, welche die im Komischen tätige Subjektivität zum objektiven Vorgange annimmt, je nachdem sie nämlich, selbst beziehungsweise bewußtlos und sinnlich bestimmt, in ihm aufgeht, oder sich mit freier Reflexion aus ihm in sich zurückzieht, oder mit erfüllter Innerlichkeit sich wieder mit dem Sein vereinigt und sich in dasselbe ergießt. Je mit dem Grade der subjektiven Tiefe und Erweiterung wechselt aber allerdings auch die Weise, wie der Stoff gefaßt wird.

Das Erhabene heißt hier Stoff und wurde so schon öfters in dieser Entwicklung des Komischen genannt. Hiebei ist die Unterscheidung des Sinns im Begriffe des Stoffs, wie sie zu § 55, 2 gegeben wurde, ganz aus dem Auge zu lassen. Denn dort wurde untersucht, was Stoff im rein ästhetischen Sinne heiße, hier aber wird der Ausdruck in der allgemeinen Bedeutung gebraucht, wie er überall vor-

kommt: Stoff ist der Gegenstand einer Tätigkeit, Stoff ist, was verarbeitet wird.

Um den Inhalt des Paragraphen sogleich durch Vorerwähnung der verschiedenen Formen des Komischen zu erläutern, so darf nur daran erinnert werden, wie z. B. schon die Posse die Entstellung der Religion, also des höchsten Stoffes, durch die Kirche in öffentlichen Aufzügen auf ihre Weise zum komischen Gegenstande macht, was die ungleich reflektiertere Form des Witzes auf andere Weise ebenfalls und durch Aufdeckung der tiefsten und geheimsten Störungen des religiösen Gefühlslebens auch der Humor tut. Die Stufen, welche den Unterschied dieser Formen des Komischen begründen, sind im Paragraphen vorläufig angedeutet, und diese Andeutung wird sofort begründet werden. Die Schrift des Verf. über d. Erh. u. Kom. (188) meinte noch, durch Aufführung derselben einen Vorgriff in die Lehre von der Phantasie zu tun; es wird sich aber zeigen, daß dies keineswegs der Fall ist. Bei der ersteren Form wird es noch gar nicht nötig sein, dies darzutun, weil sie sich als die am meisten objektive erweist. Bei der zweiten und dritten aber treten allerdings psychologische Namen auf, und hier wird eine Rechtfertigung nötig sein.

a) Das objektiv Komische oder die Posse.

§ 188

Nach dem durchgängig herrschenden Gesetze des Ausgangs 1
vom Unmittelbaren und Fortgangs zum Vermittelten (vgl. § 12. 89 u. a.) muß unter den genannten drei Formen zuerst diejenige hervortreten, wo der subjektive Prozeß als ein beziehungsweise bewußtloser und sinnlich bestimmter im objektiven Vorgange aufgeht und das Ganze so als eine reale Bewegung auftritt. Wie
weit die Tätigkeit der Subjektivität in der Zusammenfassung der 2
beiden Glieder des Komischen gehen müsse, begründet auch hier keinen wesentlichen Unterschied (vgl. § 181); mag sie einen Vorgang vor sich haben, worin sie dem verlachten Subjekte mehr oder weniger die Besinnung erst unterschieben muß, mag sie in ihrem

sinnlichen Wohlgefühle sich selbst als Träger des Vorgangs darstellen: immer ist das Bestimmende dies, daß sie im ersteren Falle unter den komischen Vorgängen die sinnlich bestimmten aufsucht und im zweiten ihrer Ausgelassenheit in durchaus handgreiflicher Form Luft macht, so daß selbst Handlung ohne Rede hinreicht, den komischen Prozeß zur Erscheinung zu bringen.

1) Die Posse: dieser Name könnte vielleicht zu sehr nach einer bestimmten Produktion bestimmter Künste aussehen, oder wenigstens überhaupt nach einer bloßen Aktion der Selbstdarstellung komischer Laune. Vielleicht wäre es zweckmäßiger, zu sagen: das Drollige, nur klingt dies zu speziell, eine ganze Art zu bezeichnen. Die Italiener haben den Namen burlesco oder gewöhnlicher: buffo. Es ist einmal ein Terminus nötig, und da das Deutsche keinen passenderen hat, mag Posse stehen bleiben. Vielleicht wäre auch die Bezeichnung Schwank zulässig. J. Paul (a. a. O. § 41) und Ruge (a. a. O. S. 195) weichen von der Fassung in unserer Einteilung völlig ab. Sie befinden sich schon ganz im Gebiete des subjektiv innerlichen Lebens der Komik, bestimmen das Burleske sogar als subjektive lyrische Empfindung und Laune und denken vorzüglich an Dichter und Travestien. Das Niedrige, was sie allerdings als wesentlichen Charakter ansehen, wird dann vom Subjektiven aus so bestimmt, daß die höchste Ausgelassenheit sich absichtlich und gefahrlos in das Gemeinste werfe. Diese ganze Auffassung ist nur eine Folge des falschen Gebrauchs, den die neuere deutsche Bildung von dem Namen des Burlesken gemacht hat. Burlesken und buffi sind die italienischen Harlekinspiele und diese die dramatische Gestaltung des Komischen in der realen und handgreiflichen Form, die es als vergleichungsweise bewußtloser Vorgang im volkstümlichen Elemente erhält, burlesk sind der Eulenspiegel, die Schwänke und Fastnachtspiele des Hans Sachs usw. Es ist wohl der höchste Mutwille der Ausgelassenheit, dem die Völker in ihren Saturnalien Luft machen, wo diese Form der Komik herrscht; allein das Bestimmende des Begriffs ist, daß diese fessellose komische Stimmung hier die tieferen Bewegungen des in sich getretenen Geistes, welche den selbständigen Witz und den weltverlachenden Humor hervorbringen, noch vor sich, noch nicht ausgebildet hat, daß also das Sub-

jektive, was die Form schafft, dem frohen Instinktleben der Unmittelbarkeit angehört. Mit dieser instinktiven Form der Komik und mit keiner andern ist in der Einteilung anzufangen; nimmermehr mit dem reflektierenden Witze. Was Bauer und Hausknecht an Komik produzieren, ist die erste einfachste Gestalt. Wohl erstirbt diese Gestalt nicht, auch wenn die höchsten Formen schon hervorgetreten sind, J. Paul hat Prügeleien, Zynismen, Wirtshausschwänke, wie das Wein- und Semmelessen in den Flegeljahren, noch in Fülle, aber hier eben greift er zurück nach der Urform der Komik. Alle diese Beispiele sind aus der Kunst gewählt; befänden wir uns schon in dieser, oder wenigstens in der Lehre von der Phantasie, so wäre hier auch das Groteske aufzunehmen, wie in der Schrift des Verf. über das Erh. und Komische. Allein dieses hebt die Naturgesetze auf, gehört daher nur dem das Schöne hervorbringenden künstlerischen Geiste an, und soweit sind wir noch nicht, daher auch in der Lehre vom Erhabenen das Wunderbare nicht aufzuführen war. Das Burleske aber ist sowohl außer der Kunst als in der Kunst vorhanden und auch im ersten Falle bald als ein Angeschautes, bald als ein vom Subjekte an ihm selbst Dargestelltes.

2) Es ist hier ein Fall genannt, der ein Vorgriff in die bestimmten Formen der subjektiven Existenz des Schönen, ja schon der Kunst scheinen könnte. In der allgemeinen Erörterung des Begriffs des Komischen wurde nämlich nur dies unterschieden, ob dem verlachten Subjekte das Bewußtsein seiner Verkehrung ganz oder nur teilweise unterzuschieben ist; hier aber wird auch der Fall eingeführt, wo das Subjekt (das dann weder bloß anschauendes noch bloß angeschautes sondern beides zugleich ist) das Komische an sich selbst darstellt. Allein die Subjektivität ist in der Posse so sehr sinnlichgeistig, instinktiv bestimmt, daß entschieden auch schon vor und außer der Kunst eine Selbstdarstellung des Vorgangs eintreten muß. Das sinnliche Wohlgefühl stellt Taumeln, Fallen, Stottern, Sprünge machen, sich Überstürzen an der eigenen Person dar auch ohne alle Absicht künstlerischer Mimik; es ergießt sich, eben weil es sinnlich ist, unmittelbar in die Organe und treibt sie zu Narrensprüngen. Die eigentliche Kunst vereinigt dann beide Fälle; in den Harlekinaden treten Personen auf, die durch Höcker, Bäuche, Ungeschicklichkeit aller Art die mitspielenden Spaßmacher auffordern, sie zu foppen; diese selbst aber sind zwei: der Pierrot, durchaus Tölpel, und der Harlekin, gewandt und listig,

der den ersteren, welcher zuerst seinerseits die übrigen Personen äfft, beständig wieder äfft. Abgesehen von dieser feinen Teilung ist der Hanswurst immer Scheibe und Schütze zugleich; er ist feig, geschwätzig, tölpelhaft, aber aus eigener komischer Lust stellt er ebenso diese und andere greifliche Mängel auch an sich selbst dar. Es sind hier vorzüglich Körpergebrechen genannt worden; diese sind aber keineswegs der einzige Stoff der Posse. Es können auch Vorgänge mit moralischen Motiven sein, aber wesentlich ist immer, daß die Verwirklichung des Zwecks, welcher Art er sein möge, sich als leibliches Leben ausbreite und alles ganz greiflich sei. Ein Freier mit ungeheurem Bauch will die Braut umarmen, aber sie stößt an dieses Hindernis so auf, daß sie wie von einem Wollsack zurückprallt und fällt, u. dgl. Weil so die geistigen Bestrebungen ganz in der leiblichen Vollziehung aufgehend sich verstricken, wird die Rede, die wesentlich nötig ist, jene zum Bewußtsein zu bringen, leicht überflüssig. Daher die italienische Burleske, worin diese Art des Komischen am reinsten zur Darstellung kommt, sich als Pantomime ausgebildet hat und so ganz verständlich ist. Freilich nimmt diese Art auch reflektiertere Komik, Witz usf. in sich auf, und dann ist Rede nötig; aber die ganz greifliche Körperlichkeit bildet den Grundcharakter. Es ist zwar nun erst der Begriff des Ganzen näher zu bestimmen, wie er zwar durch diese Bemerkungen bereits eingeleitet ist.

§ 189

1 Das Erhabene, das in diesem Vorgange dem Komischen verfällt, ist daher immer bereits selbst ein solches, dessen geistiger Mittelpunkt nicht als solcher zum Bewußtsein kommt, sondern in fester Gestalt verkörpert ist. Daher wird allerdings besonders die Sphäre der Kraft, des Anstands, der äußeren Zweckmäßigkeit, der Leidenschaft den Stoff bilden, aber ebenso auch die höchsten Gebiete, nur immer in handgreiflich verleiblichter Erscheinung.
2 Der Gegenstoß, an dem dieses Erhabene scheitert und welcher hier häufiger von außen als von innen kommt, wird daher notwendig je zu den niedrigeren und gröbsten Formen des Daseins (vgl. § 171) zurückgreifen und den Anstand nicht nur da, wo der Kampf

gegen ihn als erstes Glied ausdrücklich geht, aufs derbste verletzen; der Naturgrund, womit das Subjekt behaftet ist, wird völlig durchwühlt, um sich von ihm zu befreien. Aus diesem Grunde sowohl (vgl. § 159, 3), als auch in dem weiteren Sinne des Unbewußten, das aber ebenfalls hier nicht bloß (wie § 159, 2) im Gegengliede, sondern im ganzen Prozesse herrscht, kann diese ganze Form als vorzüglich naiv bezeichnet werden.

1) In der Kraft ist innere, qualitative Unendlichkeit, aber bewußtlos. Nichts ist der Posse lieber als Scherz über die Verirrungen bildender Naturkraft, welche sie z. B. gern und glücklich ins Mechanische herabzieht. Rechnet man die Sprache zu den organischen Kraftwirkungen (sofern nicht eben ihre höhere Bedeutung für die Intelligenz in Anschlag kommt), so ist das Stottern eine hierüber besonders belehrende Figur. In dem Schwanke, der in der Schr. über d. Erh. u. Kom. S. 194 erzählt ist, fängt sich ein Wort wie eingespannt in der Kehle und fliegt dann wie ein Knebel heraus. Es ist dies nicht das gewöhnliche Stottern, sondern die andere Form, womit Leute behaftet sind, die den Übergang vom Atmen zu der Verwendung des Atems, welche das Sprechen verlangt, nachdem sie irgendeinmal ihn nicht fanden, nie wieder ins Geleise bringen können. Das gewöhnliche Stottern tritt stehend im Stentorello des Theaters S. Carlino zu Neapel auf. Auf dem Komischen des in Mechanismus versinkenden Organischen ruht großenteils die ergötzliche Wirkung der Marionetten und der Puppen im Pulzinellkasten. In der lebendigen Darstellung der verschiedensten Körpergebrechen, jeder Ungeschicklichkeit, Zweckwidrigkeit im äußern Tun sind die Italiener ausnehmend glücklich. — Die Welt der Leidenschaft fällt natürlich noch ganz in diesen Kreis, weil sie blind ist; allein auch alle andern und selbst die reinsten Formen des Erhabenen. Das Denken z. B., in seiner höhern Tätigkeit, scheint ein zu schwerer Gegenstand für die Posse, allein es kann gerade durch seine Abstraktheit eine Barbarei, Vernachlässigung der Form, Unflätigkeit usw. in der ihm gewidmeten Person zur Folge haben, wodurch es sich völlig für jene eignet. Der Zynismus des Mediziners z. B., als reinen Fachmanns, ist im Katzenberger durchaus in der trefflichsten Weise für die niedrige Komik verarbeitet. Der tieferen

Forschung bemächtigt sich das Burleske im Puppenspiele von Dr. Faustus. Das Böse tritt als Teufel auf. Das Gute kann allerdings in seiner subjektiv vertieften Gestalt schwer in diesen Kreis treten, um so besser aber als objektives Pathos. Aristophanes ist allerdings mehr als burlesk und hat ein volles Bewußtsein davon, daß er die Komödie über das Possenhafte gehoben hat; aber neben den höheren Formen des Witzes und des tiefsten Gefühls, das humoristisch umschlägt, ist ihm doch das Burleske Hauptmittel, den Zerfall des Staatslebens zur komischen Anschauung zu bringen. Von der Religion war zu § 187 die Rede; an ihr wird der Sinn des im vorliegenden Paragraphen ausgesprochenen Satzes besonders deutlich. Als Kirche wird die Religion ganz objektiv und ebendadurch für die Posse greiflich; sie verfällt aber zugleich in dieser Gestalt mit Recht der Komik, denn ihr geistiger Mittelpunkt verliert wirklich an seiner Reinheit ebensoviel, als der objektive Körper der Kirche gewinnt. Die sogenannten Mißbräuche sind daher nicht zufällige, sondern notwendige Folgen dieser Verleiblichung. Dogmenzwang und geistliche Herrschsucht und Habsucht sitzen mitten im Wesen der Kirche.

2) Der Gegenstoß ist so grob als möglich und kommt natürlich lieber von außen als von innen. Zwar nicht allein das erstere: Ungeschicklichkeit, Geschwätzigkeit, Feigheit, Gefräßigkeit usw. sind innere Verstrickungen des strebenden Subjekts mit sich selbst; allein der rein äußere Stoß muß natürlich in dieser Komik einer sich hart und derb reibenden Körperwelt die größere Rolle spielen: Prügel bekommen, Stolpern und Fallen u. dgl. greifliche Übel spielen eine Hauptrolle, Falstaff wird in einen Waschkorb gepackt, ins Wasser geworfen usw. Eine höhere Form der Komik kann z. B. die Leidenschaft der Liebe durch die feinste Andeutung mitunterschleichender sinnlicher oder eitler Motive dem Lächeln preisgeben, aber die Posse braucht den derben Ausbruch des Sinnlichen, die ungezwungenste Bezeichnung desselben und ist daher besonders stark in der Zote, wie Aristophanes, Boccaccio, Luther in allen seinen Äußerungen gegen das Verbrechen des Zölibats, Fischart, Shakespeare genugsam beweisen. Auf welche Weise der Zustand der Kirche verspottet wird, beweisen die Darstellungen von Eseln, die Messe lesen, von Mönchen, die an Schweinseutern trinken u. dgl. Die Posse ist völlig zynisch. Das Zynische ist keineswegs einfach als Schmutz zu verstehen, sondern es ist die ab-

sichtliche Aufdeckung der Natur in ihren gröbsten Bedürfnissen aus Opposition gegen die Unnatur, daher wird die feinste Bildung, wenn es eine Revolution gegen Verkennung der Natur, gegen den Schein des Erhabenen in falscher Zartheit und Anständigkeit gilt, zynisch, wie z. B. Goethe in: Götter, Helden und Wieland und die gesamte Sturm- und Drangperiode. Der wahre Zynismus ist ein Kampf der Gesundheit und Sittlichkeit gegen Verbildnng und ihre Verdorbenheit. Ja der Stoff für den Zynismus steigt in dem Grade, in welchem man sich seiner schämt. Je delikater die Bildung wird, desto mehr errötet der Geist über seinen Leib, desto mehr Schmutziges gibt es. Die allgemeine Empfindlichkeit reizt starke Naturen, den Stoff auszubeuten im Namen der Schönheit und ihres Naturrechts. Aber nur diese negative Stellung rechtfertigt; ist der Kampf zu Ende, so kehrt als Grundlage die milde Schönheit zurück, welche zwar in Unschuld frei ist, aber nicht mehr den oppositionellen Akzent auf die Naturseite zu legen nötig hat; das niedrig Komische kann nicht mehr Tendenz, sondern nur Moment an seinem Orte sein. In dieser Einschränkung aber bleibt es immer berechtigt; befreit das Komische überhaupt, indem es die Grenze aufdeckt, so soll es auch die Tiefen des Häßlichsten aufdecken, womit der Geist behaftet ist, und das ganze sogenannte Schmutzige durchwühlen, um uns zu zeigen, daß wir uns nicht stellen dürfen, als sei uns Verdauung, Blähung, Aufstoßen, Erbrechen u. dgl. erspart, wenn wir einmal leben, daß wir aber in und samt unsern gröbsten Bedürfnissen und Zufällen doch, gerade indem wir uns in diesem Widerspruch erfassen, freie und unendliche Wesen sind. Es braucht also nicht notwendig eine Opposition gegen eingedrungene Naturlosigkeit der Bildung, um diese Befreiung vorzunehmen. Schon die bloße Möglichkeit einer solchen, die mitten im naturgemäßesten Zustande gegeben ist, reizt zum Zynismus, und so ist die Posse auch ohne die besondere Opposition gegen unnatürliche Bildung als Ganzes überhaupt naiv. Damit ist allerdings überhaupt eine Bildungsstufe bezeichnet, doch eine solche, welche den Fortschritt auf eine höhere überlebt, daher dieses Prädikat ohne Vorgriff hier aufgestellt werden darf. Das Altertum, Mittelalter, die südlichen und katholischen Völker üben am glücklichsten die Posse, in der nordischen und protestantischen Welt ist diese Form so zurückgedrängt, wie ihr Fest, der Karneval, erstorben ist, doch verschwunden ist sie darum nicht; die unteren Stände bleiben

ihr zugetan, und die höchste Bildung kann, darf und soll sie nicht fallen lassen. J. Paul und Goethe sind genannt, auch Tieck ist noch sehr stark im Derbkomischen. Der Gebildetste soll noch über das Komische der groben Kollisionen der vollen und herzlichen Lache sich nicht schämen.

§ 190

Naiv ist also die erzeugende Tätigkeit im ganzen Vorgange; sie bedarf für das erste Glied und das Gegenglied einer greiflichen Form, weil sie den innern Mittelpunkt im Gegenstande noch nicht von seiner äußern Erscheinung unterscheidet, und dies kann sie nicht, weil die ganze Subjektivität in sich selbst den Bruch dieser Unterscheidung noch nicht vollzieht. Ebendaher und weil die Greiflichkeit der Form einen ganz öffentlichen und massenhaften Charakter bedingt, ist diese Stufe des Komischen zugleich volkstümlich und als mütterlicher, ursprünglicher, aber bei allem Fortschritte zu feineren Stufen sich erhaltender Boden aller Komik elementarisch zu nennen. Mangelt ihr nun tieferes Bewußtsein und Insichgehen, so ist sie dafür ohne alle Heimlichkeit und Absichtlichkeit und geht vertraulich und gemütlich im Strome der Dinge mit fort.

Die hier aufgestellten Begriffe sind schon durch die früheren Bemerkungen begründet. Das Vertrauliche und Gemütliche ist noch besonders hervorzuheben, wird aber seinen ganzen Wert erst im Gegensatze gegen den jetzt darzustellenden Charakter des Witzes zeigen. Weil alles herausgeht, ist auch kein Rückhalt da. Daher hat auch die Kirche die Narren- und Eselsfeste nicht gefürchtet; als aber einst in Frankreich ein Gesetz dagegen erschien, erklärte die Geistlichkeit einer Diözese, man solle der Narrheit den Spunden nur öffnen, sonst schlage er dem Fasse den Boden aus. Die Posse ist grob, selbst grausam, aber nicht schneidend; sie gehört Menschen, die sich und der Welt ihren Lauf lassen und in der Masse des Lebens harmlos mitschwimmen.

§ 191

Dieser Form des Komischen fehlt demnach zwar im Umfange ihrer Momente nichts, was zum Wesen des Komischen gehört; allein wenn die Subjektivität, deren freie, Glied und Gegenglied und ebendaher mit dem verlachten Subjekte sich selbst in Eins zusammenfassende Unterschiebung als der tätige Mittelpunkt des Komischen erkannt ist, in ihre volle Bedeutung treten soll, so folgt, daß diejenige Subjektivität, welche diesen Akt in vergleichungsweise bewußtloser Art so vollzieht, daß sie in ihrem Stoffe aufgeht, gemäß der in § 182 aufgestellten Stufenleiter eine höhere über sich fordert und findet, welche den Akt des Komischen gemäß dem wahren Begriffe der Subjektivität mit Wissen und Wollen vollzieht und welcher daher die naiv komische Subjektivität samt ihrem Stoffe zum Stoffe wird. Zwar kehrt nach § 183 die unendliche Linie dieser Stufenleiter als Kreis in sich selbst zurück, allein innerhalb der besonderen Formen des Komischen kann dieser Abschluß der Fortbewegung nicht früher eintreten, als bis diejenige Subjektivität gefunden ist, welche das Komische in seiner Tiefe wie in seiner Weite so erschöpft, daß eine Überordnung des einzelnen Bewußtseins über ein anderes einzelnes nichts mehr in der Sache selbst verändern kann.

Dieser Fortschritt ist schon dadurch gefordert, daß das objektiv Komische als ein naives bestimmt, ja überhaupt, daß es objektiv genannt wurde. Objektiv heißt zunächst, daß das zuschauende Bewußtsein einen greiflichen Stoff bedarf, weil es in seinem Gegenstande aufgeht; ebendaher ist dies Bewußtsein naiv. Die Subjektivität aber, die so ihrem eigenen wahren Begriffe noch nicht entspricht, ist ebendaher objektiv in dem übergreifenden Sinn, daß sie einer andern Subjektivität, die ihrem Begriffe, selbstbewußt zu sein, entspricht, zum Objekt wird, und ebenso, wenn ich etwas naiv nenne, so spreche ich

schon aus, daß ein helleres Bewußtsein ihm in sein Geheimnis hineinsieht und es sich zum Gegenstande macht. Auch der Posse kommt freilich zuerst ihr Gegenstand, das von ihr verlachte Subjekt, naiv vor, aber daß sie in so derben Kollisionen das Naive sucht, ist von ihr selbst naiv. Der Witz, zu dem wir hiemit übergehen, gehört der Subjektivität, welche ihrem Begriffe, sich zu wissen und was sie tut, zu wollen, entspricht. Schon St. Schütze (a. a. O. S. 143) hat den Witz als ein bewußtes Vollbringen des Komischen bestimmt, er drückt dies (S. 144) auch so aus: „Was die Einfalt im Dunkeln findet, das sucht der Witz im Hellen und bringt es hervor mit der Selbstschätzung seines Produkts." Genauer bestimmt Ruge (a. a. O. S. 137 ff.) den Witz als die sich selbst kennende und in Wirksamkeit setzende komische Tat, als das Sichwissen des Geistes im Akte seiner Befreiung, worin er also aus seiner unwahren Gestalt sich nicht erst herauszuarbeiten hat, sondern diese oder die konfundierte Geisteserscheinung schon aufgehoben in sich enthält, als das Wollen der Pointe usw. Allein Ruge kommt nicht von der Posse her, er beginnt mit dem Witze als der ersten Form, daher zeigt sich sogleich ein Mangel. Zunächst erhellt an sich schon, daß es falsch ist, eine bereits so reflektierte Gestalt, wie den Witz, als die erste aufzuführen; daraus eben fließt aber auch der Mangel in der Bestimmung dieser Gestalt selbst. Ruge gibt nämlich dem Witze nur die unwillkürliche Torheit zum Gegenstande und bringt dafür S. 138. 139 Beispiele. Allein Gegenstand des Witzes ist nicht nur Torheit, welche ohne ihn unbemerkt und durch keine Komik genossen geblieben wäre, sondern vor Allem eine Torheit, welche auch schon ihre Lacher gefunden hat, aber solche, über welche selbst noch von einem bewußteren Subjekte zu lachen ist. Der Witz hat seiner ganzen Natur nach schon eine Gestalt des Komischen hinter sich und kann ausrufen: wie sich die platten Bursche freuen! Die platten Bursche in Auerbachs Keller haben ihren Spaß schon vorher gehabt, dann erst macht sich Mephistopheles mit ihnen seinen Spaß, der freilich in diesem Beispiel selbst possenhafte Form annimmt, aber von einem Subjekte ausgeht, dessen reflektierte Subjektivität sich im allgemeinen in der Form des Witzes bewegt. Die Subjektivität, welche das Komische erst in der Form des Burlesken zu produzieren vermag, gehört samt ihrem Stoffe unter die Stoffe des Witzes.

b) Das subjektiv Komische oder der Witz.

§ 192

Die Subjektivität reflektiert sich aus dem naiven Verhalten des objektiv Komischen in sich und stellt sich zunächst über dieses samt seinem Gegenstande, um es zum Stoffe einer andern, vermittelten Form der Komik zu machen. Allein wenn diese reflektierte Subjektivität eine ihm vorausgehende Form der Komik zu durchschauen und sich als Stoff zu unterwerfen vermag, so hat sie ebendaher nicht nur das Auge für den Widerspruch eines in dieser unwillkürlichen Weise schon fertigen Komischen, sondern ebenso für jeden Stoff, der nur an sich und noch ohne belacht worden zu sein die zur Entstehung des Komischen geforderte Bedingung der Häßlichkeit in sich enthält. Dieser Widerspruch kann von so greiflicher Art sein, wie ihn die Posse bedarf; die reflektierte Komik wird ihn aber nicht so belassen, sondern ihn erst in das Licht eines tieferen Widerspruchs rücken, um ihn in ihrer Weise zu belachen, noch mehr aber wird sie überall die wirklich feineren Widersprüche aufsuchen, in welche das aus seiner Niederlegung in greifliche Formen des Seins in sich zurückgegangene Subjekt sich verwickelt.

Der Stoff des Witzes kann dadurch natürlich nicht erschöpft sein, daß zunächst das objektiv Komische als solcher begriffen ist. Steht es um den Witz so, daß er dem naiven Subjekte über die Schulter hereinsieht, so ist schon erkannt, daß innere Vorgänge im subjektiven Leben vorzüglich sein Thema sein werden, Verwicklungen, die sich nicht in einem äußeren Vorgang völlig aussprechen, sondern deren Beobachtung ein bewußtes Verständnis des Seelenlebens voraussetzt. Dies hat eine doppelte Bedeutung; zuerst die, daß der Witz allerdings aus dem Kreise des Erhabenen gewisse Gebiete mehr sein nennen kann als die Posse. Er hält sich weniger bei den Erscheinungen der Kraft auf und nimmt sich aus dem Erhabenen des Subjekts vorzüglich diejenigen Stufen, die der Posse ferner liegen: die Intelligenz

und den sittlichen Willen. Allein auch hier gilt, daß nicht der Stoff den Unterschied macht; wie sich die Posse über alle, auch die höheren Gebiete, des Erhabenen verbreitet, so faßt der Witz auch ebenda seinen Boden, wo diese vorzüglich zu Hause ist, im Greiflichen nämlich, und den Unterschied bildet nur die Art der Fassung. Allerdings beschäftigt er sich daher auch mit der Sphäre der Kraft und ihren drolligen Stößen, aber er läßt es nicht bei der einfachen Anschauung, sondern tut etwas Weiteres hinzu, was sich zeigen wird. Im Erhabenen des Subjekts ist er so gerne zynisch als die Posse, aber er deutet den Anstoß des Geistigen an die groben Bedürfnisse und Triebe feiner an; gewöhnlichen Verletzungen des Anstands zieht er zwar Naivetäten vor, wodurch nicht etwa nur der äußere Anstand, sondern das innere Schicklichkeitsgefühl, Rücksichten auf anwesende Personen u. dgl. verletzt werden, doch kann er die gröbste Unanständigkeit auf seine Weise ebensogut zum Gegenstande nehmen. Diese bringt es mit sich, daß er alle Gestalten der subjektiven Erhabenheit ins Innere verfolgt; wenn z. B. die Posse sehr heimisch ist in der Sphäre der äußeren Zweckmäßigkeit, so ist es auch der Witz, aber er bleibt nicht dabei stehen, die anschauliche Handlung in ihrem Mißlingen darzustellen, sondern er verfolgt die Unklugheit tiefer, zeigt das falsche Berechnen und Rechnen usw. auf; die Intelligenz belauscht er in ihren geheimen, feinen Täuschungen, in der moralischen Welt geht er der Leidenschaft in ihre inneren Widersprüche nach, die Liebe z. B. läßt zwar auch er in Trübung übergehen durch störende Sinnlichkeit, diese selbst aber behandelt er wieder wie einen Irrtum der Reflexion, und noch lieber deutet er nur ein Mitunterspielen der sinnlichen Regungen im Innern an; dem Geizigen läßt er nicht unter Prügeln sein Geld nehmen, sondern er zeigt den reinen Widerspruch im Geize selbst auf, und in das Gebiet der Laster führt er überhaupt das der Klugheit so herein, daß es als eine Welt der verwickelten, dem Genusse dienenden, aber sich selbst aufhebenden Intrige erscheint. Spitzt sich die Intrige zum Bösen zu, so lauert er diesem auf, wo sich in der Verschmitztheit seine Dummheit zeige; dem guten Willen weiß er alle kleinen Eigenheiten, Liebhabereien, Nebenmotive aufzuweisen, durch die er sich heimlich untreu wird; die Religion verfolgt er nicht nur in die groben Mißbräuche der Kirche, sondern die Verstandeswidersprüche der Dogmen, die feine Heuchelei und Herrschsucht der

Priester, aber auch alles Kleine deckt er auf, was sich in die wahre Andacht mischt. Das öffentliche Leben öffnet ihm seine Weite, aber auch hier tritt er hinter die Kulissen, spürt den Heimlichkeiten nach, welche die Posse mit ihren schweren Fingern nicht findet: dem Spiel der Einflüsse, der Hofränke, der Weiber, der verborgenen Liebschaften usw. hinter den großen und objektiven Kräften, die die Welt bewegen. — Nachdem dies gezeigt ist, so ist es nicht mehr nötig, von dem Gegengliede ausdrücklich zu sprechen, wie in der Darstellung des objektiv Komischen; die Art, wie es sich bestimmt durch die Verfolgung der Dinge in ihr Inneres, ist mit dieser bereits ausgesprochen. Es kommt jetzt Alles darauf an, erst das Verfahren des Witzes kennen zu lernen, wo sich über das Gegenglied, das er in Tätigkeit setzt, etwas ganz Neues entdecken wird.

§ 193

Da nun der Widerspruch im Gegenstand aus dem Gebiete 1
der Anschauung ins Innere verlegt ist, so muß die das Komische erzeugende Subjektivität ihren Stoff überhaupt in ein innerlich Vorgestelltes und Gedachtes verwandeln, und daher kann sie ihn nicht einfach als objektiven Vorgang zeigen, sondern muß ihn auch in der Form des für das Innere Ermittelten aussprechen. Sie bedient sich daher wesentlich der Sprache, und sofern sie sinnliche Bilder gebraucht, sind diese bloße Zeichen. Mit diesem Mittel 2
tätig stellt sie sich über ihren Gegenstand, spricht ihn aus, holt aber aus der unendlichen Welt des Vorstellbaren durch einen Sprung, welcher Sache des unmittelbaren, ahnenden Ergreifens ist und diesem Reflexionsakt den ästhetischen Charakter bewahrt, eine Vorstellung aus einem ganz entlegenen Kreise herbei und wirft sie mit der des vorliegenden Gegenstandes plötzlich in Einen Gedankenzusammenhang. Das Weglassen aller Mittelglieder (vgl. § 169), das notwendig die größte Kürze des Ausdrucks fordert, spannt das Gefühl der Unvereinbarkeit auf seine Spitze. Auf derselben Spitze aber springt ein Punkt hervor, durch welchen

die entlegene Vorstellung mit der vorliegenden in eine scheinbare Einheit sich zusammenfaßt, und so entsteht „der ästhetische Lichtschein eines neuen Verhältnisses, indes unser Wahrheitsgefühl das alte fortbehauptet und durch diesen Zwiespalt zwischen doppeltem Scheine jenen süßen Kitzel des erregten Verstandes unterhält, der im Komischen bis zur Empfindung steigt" (J. P. Fr.
3 Richter). Dies Verfahren heißt Witz.

1) Der Paragraph sagt: ein innerlich Vorgestelltes und Gedachtes, nachher wird das eine Mal Vorstellung, das andre Mal Gedankenzusammenhang genannt. Es ist nicht anders möglich, als so im Unbestimmten zu bleiben, wenn dieser Punkt nicht eine unverhältnismäßig breite Erörterung herbeiführen soll. Das Wahre ist, daß der Witz zwischen Vorstellung und Begriff auf schmaler Linie hinspielt. Er erhebt seinen Gegenstand in die Sphäre der Allgemeinheit oder des Gedachten, läßt aber mehr oder weniger Spielraum, sich ihn innerlich vorzustellen. Er kann bei einem einzelnen vorliegenden sinnlichen Falle stehen bleiben, wie Liskow in einem nachher anzuführenden Epigramm; dieser Fall ist nicht gegenwärtig, wird aber als sinnlicher Vorgang innerlich vorgestellt. Er kann einen allgemeinen Satz daraus abstrahieren, die Pointe auf ein allgemeines Verhältnis hinüberziehen, wie wenn J. Paul sagt: so sehr sieget bloße Stellung, es sei der Krieger oder der Sätze. Stellung der Sätze ist hier das Subjekt, das durch Einschiebung der Krieger komisch gebrochen wird. Dies ist etwas ganz Allgemeines, doch stellt man sich auch hier noch einen Gelehrten sitzend und seinen Stil ordnend vor. Ganz allgemein ist der Satz Petions in der Nationalversammlung: la théologie est à la religion ce que la chicane est à la justice; vom vorliegenden Streit mit der Kirche sind reine allgemeine Begriffe abgezogen. Hier bringt aber die witzige Vergleichung die Aufforderung zur Vorstellung hinzu: bei Schikane stellt man sich innerlich die Gestalten der störenden Scholastiker vor, ihr Tun in sinnlicher Erscheinung. Hiemit ist schon gesagt, daß, wenn das Subjekt auch ganz allgemein als Begriff gesetzt sein mag, doch das herbeigebrachte Gegenglied, sei dieses nun wirklich ein sinnliches wie im bildlichen Witz, oder nicht, weil es nicht auf dem Wege methodisch fortgehenden Denkens, sondern eines Sprungs

gefunden wird, immer die Vorstellung aufruft, den reinen Begriff nur wie ein Durchschimmerndes mit innerlich geschauter sinnlicher Bestimmtheit zu umhüllen, bald mehr auf der Seite des ersten Glieds, bald mehr des Gegenglieds. Hienach rechtfertigt sich auch in Anwendung auf diese Form des Komischen die allgemeine Forderung der Anschaulichkeit § 154. Daß nun diese Komik sich nur durch die Sprache ausdrücken kann im vollen Gegensatze gegen die erste Form, welche bei der Anschaulichkeit ihres ganzen Prozesses sie leicht ganz entbehrt, folgt aus dem Gesagten. An ihre Stelle können wohl Bilder treten, sie sind aber bloße Vehikel im Sinne des Zeichens, wie z. B. Hörner, um einen als Hahnrei darzustellen, der Auftritt mit der Flöte im Hamlet, Aufführung witzig pointierter Charaden und die Mehrzahl von Karikaturbildern. Wenn z. B. in der Caricature Louis Philipp als Ballinist dargestellt war, der mit Gesetz, Verfassung, Gerechtigkeit, Vaterland als Bällen, Messern in der Luft spielt, so hat hier das Sinnliche ganz die Bedeutung eines Witzworts. Oft fällt, besonders bei den französischen Karikaturen, Bild und Witz so auseinander, daß man diesen nicht aus der dargestellten Situation erraten könnte, er muß darunter geschrieben sein, er besteht in Worten, welche von den gezeichneten Personen gesprochen werden; die Situation stellt dar, wie Menschen sich in ihren Bewegungen und Manieren gehen lassen, während sie so etwas sagen, und wäre als Veranschaulichung von Manieren gewisser Stände usw. auch für sich verständlich: so entsteht aber eigentlich ein Genrebild, und der Witz ist ganz Nebensache, oder fällt als solcher wirklich weg.

2) Die alte Definition des Witzes als einer Fertigkeit, Ähnlichkeiten zwischen Unähnlichem aufzufinden, wurde von J. Paul (a. a. O. Teil 1, § 42 ff.) aufgegeben, allein nachdem er den Begriff der aufgefundenen Ähnlichkeit widerlegt hat, setzt er an seine Stelle den der Vergleichung, nämlich einer besondern Art derselben, und zwar derjenigen, welche teilweise Gleichheit bei größerer Ungleichheit entdeckt. Dadurch sucht er den Witz vom Scharfsinn, welcher teilweise Ungleichheit unter größerer Gleichheit verborgen, und dem Tiefsinn, welcher trotz allem Scheine der Ungleichheit gänzliche Gleichheit finde, zu unterscheiden. Zunächst hätte J. Paul bemerken sollen, daß der Scharfsinn und Tiefsinn hier nur ganz beiläufig als Hilfen zur näheren Begrenzung des Begriffes anzuführen sind, indem das, was im Witz allein

ästhetisch ist und was ihn von diesen völlig trennt, ihm selbst nicht verborgen blieb: daß nämlich der Witz „allein erfindet und zwar unvermittelt". Das Unmethodische, richtiger die ausdrückliche Opposition gegen das methodische Denken, welche in dem Fluge zu einer völlig entlegenen Vorstellung liegt, deren Herbeibringung zuerst als volle Zweckwidrigkeit erscheint: dies macht den Witz zu einer ästhetischen Kraft im Gebiete des Komischen. Es sei ein Instinkt der Natur, sagt er selbst, was die Ähnlichkeit zwischen zwei inkommensurabeln Größen auffinde: darum liege sie offener und stets auf einmal da; das witzige Verhältnis werde angeschaut, während der Scharfsinn durch eine lange Reihe von Begriffen das Licht trage, das bei dem Witze aus der Wolke selber fahre, usw. Was nun aber das Vergleichen betrifft, so ist allerdings auch dieser Ausdruck nicht zweckmäßig, nur darf man ihn nicht um den leichten Preis verwerfen, daß man das Verfahren des Witzes, die Form seines Prozesses, gar nicht näher analysiert, sondern unmittelbar bloß auf seinen letzten Sinn, die Herstellung des freien Geistes aus dem getrübten, losgeht, wie Ruge, der auch hierin ethisiert (a. a. O. 149—151 u. and.). Das Mangelhafte der Erklärung des Witzes aus einem Vergleichen zeigt sich am deutlichsten, wenn man die Art des Witzes, die geradezu ein Vergleichen scheint, näher betrachtet: den bildlichen. Auch dieser ist gerade dann erst geistreich, wenn er den Schein erzeugt, als vergleiche er nicht nur, sondern setze identisch. Wenn z. B. der Volkswitz sagt: der Kerl trinkt Wasser, daß ihm die Gänse nachlaufen. Warum? Weil ihm Brunnenkresse hinten auswächst: so ist das Witzige eben dies, daß man sich den so ins vegetabilische Reich verpflanzten Mann selbst in diesem Zustande denken soll, ihn nicht etwa bloß mit einem grünenden Brunnen oder Bach vergleicht. Im unbildlichen Witze aber ist auch nicht einmal Ansatz zu einer Vergleichung; z. B. wenn Talleyrand sagt, die Sprache sei erfunden, um die Gedanken zu verbergen, so wird in eine Absicht das Gegenteil des Beabsichtigten hineingeschoben, und ist hier von keiner Vergleichung die Rede. Statt: unähnlich oder ungleich sagt daher der Paragraph: entfernt, fremd; statt ähnlich oder gleich: es wird der Schein einer Einheit erzeugt. Die Pointe des Witzes nun ist der Moment, wo zugleich die ganze Spannung der abstoßenden Fremdartigkeit des herbeigezauberten Gegenglieds und zugleich der Zauber der Einheit in die Augen springt. Hauptmittel dieser Wirkung

ist Kürze und Schnelligkeit: diese läßt alle Zwischenglieder weg, welche an sich — denn nichts in der Welt ist ohne Zusammenhang — auch das Entfernteste mit dem Entferntesten verbinden (vgl. § 169), und bringt dadurch den Zusammenstoß hervor. J. Paul nennt dies (a. a. O. § 45) Wegschneiden der Nebengedanken. In demselben Augenblick aber, wo sie sich abstoßen, ziehen sich die Glieder an und fallen in den Zauberschein einer Einheit: Sinn im Unsinn, Unsinn im Sinn. Dies ist es, was J. Paul durch die in dem Paragraphen aufgenommenen Worte (a. a. O. § 44), worin er das Wesen des Witzes ungleich richtiger aufdeckt als in seiner Vergleichungstheorie, so treffend ausspricht. Wirkt daher alles Komische durch Plötzlichkeit, so am meisten der Witz, welchem die Spitze der Kürze durchaus wesentlich ist und nichts weher tut, als wenn man ihn erklären muß, die Pointe verfehlt oder durch Zwischenglieder der Auseinandersetzung schwächt. Geistreich nennt J. Paul (ebenda) den Witz den verkleideten Priester, der jedes Paar kopuliert. Er ist aber der Schmied zu Gretna-Green, der lauter Paare traut, deren Trauung die Verwandten (der methodische wahre Zusammenhang) nicht dulden wollen. J. Paul berührt aber auch die tiefere Befreiung, welche sich durch den Witz die Subjektivität gibt und auf welche Ruge, nur mit Weglassung näherer Darstellung des Verfahrens im Witze, hindringt, durch die tiefe Bemerkung (§ 54): „Der Witz gibt uns Freiheit, indem er Gleichheit vorhergibt." Dies will zunächst sagen, daß der Witz „ein freies Beschauen ist, welches sich nicht in den Gegenstand, oder dessen Zeichen eingekerkert verliert und vertieft"; der Kopf wird zu „einem Polterabend der Brautnacht, es herrscht eine Gemeinschaft der Ideen wie der Weiber in Platons Republik, und zeugend verbinden sich alle". Allein hier sitzt noch eine wichtige Frage, die nämlich über den eigentlichen Gehalt des Witzes, oder richtiger, ob er überhaupt einen hat: wovon im folgenden Paragraphen zu handeln ist.

3) Witz ist eine psychologische Benennung, und es scheint hier entschieden ein Vorgriff in die Lehre von der Phantasie stattzufinden, wie denn der Verf. in s. Schr. über d. Erh. u. Kom. (S. 188. 190) noch meinte, die ganze Einteilung des Komischen gehöre eigentlich dahin. Der Witz muß nun allerdings in der Psychologie vorkommen, und demnach sollte er, so scheint es, auch in der Ästhetik jedenfalls in der Lehre von der Phantasie seine Stelle finden. Allein in diesem

Zusammenhang wäre die Untersuchung ganz abstrakt; es würde nämlich völlig abgesehen von der Gestaltung des Erhabenen, aus dem wir jetzt kommen, und davon, wie dieses unter andern Formen seiner Aufhebung auch die des Witzes fordert. Dies eben ist der objektive Zusammenhang, der die Aufführung des Witzes an dieser Stelle verlangt. Nun könnte eingewandt werden, der gesamte Stoff des Erhabenen werde ja schon vom objektiv Komischen aufgelöst, diese rein subjektive Form, der Witz, sei daher durch die objektive Bedingung des Erhabenen nicht notwendig gefordert, sondern nur eine Forderung der Phantasie bedinge auch diese Form der Auflösung. Dies ist aber unrichtig, denn die verschiedenen Vertiefungsgrade des Erhabenen gehören ebenfalls zu der Gesamtheit seines Stoffs, und die Posse kann daher in diesem Sinn allerdings nicht über das ganze Erhabene sich ausdehnen, sondern läßt noch eine ganze Welt des Stoffs für feinere Formen der Verlachung zurück. Dies wird sich noch deutlicher im folgenden zeigen wo klar werden wird, was denn der Witz eigentlich trifft. Daß nun die Psychologie das Recht habe, alle Formen subjektiver Tätigkeit abgesehen von dem objektiven Weltzusammenhang ihrer Gegenstände darzustellen, wird durch die Hervorhebung des letzteren nicht bestritten. Die Psychologie der Ästhetik aber, d. h. die Lehre von der subjektiven Existenz des Schönen als Phantasie, hat sich, nachdem diese Formen der komischen Tätigkeit im allgemeinen Teile nach der objektiven Forderung des Zusammenhangs dargestellt sind, nicht weiter mit diesen zu beschäftigen, sondern nachdem sie gezeigt haben wird, was reine Phantasie ist, darf sie nur hinzusetzen, daß die verschiedenen Hauptformen des Schönen, also die des Komischen wie die des einfach Schönen und Erhabenen, als reine Tätigkeiten wieder in ihr hervortreten. Kurz: das Komische trotz der Subjektivität seiner Formen ist ein wesentliches Grundverhältnis im Schönen, das, rein oder unrein, überall vorkommt, wo Schönes lebt, und gehört daher in den allgemeinen Teil, die Metaphysik des Schönen.

§ 194

1 Könnte nun dieser Sprung mit Chr. H. Weiße als eine nur nachdrücklichere Form des in § 176 geforderten Leihens angesehen werden, so gälte auch vom Witze, was vom Komischen

überhaupt gilt, daß es nämlich in irgendeine bestimmte Er-
scheinung des Erhabenen eingeht und durch ein Leihen des Be-
wußtseins die verlorene Besinnung in dem Subjekte derselben
entbindet. Allein die vom Witz herbeigeholte zweite Vorstellung
liegt zu entfernt, als daß sie dem verlachten Subjekte unterge-
schoben werden könnte; der Witz verläßt vielmehr dieses und treibt 2
bloß mit der Vorstellung von ihm oder seinem Tun jenes Spiel.
Der Gegenstand bleibt außer ihm stehen, Inhalt und Form fallen
auseinander, oder vielmehr die Form erhält einen andern Inhalt,
als der ist, welcher sie in Bewegung zu setzen den ersten Anstoß
gab, und dieser andere Inhalt ist eigentlich der strenge Zusammen-
hang der Dinge in dem geordneten Denken: gegen dieses macht
der Witz die Wahrheit geltend, daß die Dinge ihre Stelle müssen
wechseln können, weil Eines in Allem ist, und so befreit er aller-
dings und bewährt Freiheit, indem er die Flüssigkeit der absoluten
Idee zutage bringt, aber er verliert den festen Boden der Grenze,
welchen alles Schöne fordert (§ 30 ff.).

1) Weiße (Ästh. § 32) sieht in dem Witze dasselbe Leihen wie im Komischen überhaupt, nur mit höherer Intensität und Selbstbewußtsein. Daran darf man nur knüpfen, daß durch dieses bestimmtere Leihen eben noch bestimmter die Besinnung in dem Verirrten entbunden wird, so steht man in Ruges Ansicht über den Witz. Allein die Vorstellung, die der Witz herbeibringt, ist zu entlegen, um sie so zu verstehen. Wenn z. B. Liskow auf den Magister Sievers in Lübeck, welcher als Kämpfer für die Orthodoxie gegen ihn als den Kämpfer für lebendige Sittlichkeit auf der Kanzel sich in solchen Eifer predigte, daß der Wille die untergeordneten Teile seiner Persönlichkeit zu beherrschen vergaß, die nun diese Gelegenheit ergriffen und in einem reichlichen materiellen Ergusse den oberen, geistigen zugleich bildlich darzustellen bestrebt waren, welcher Vorfall, beiläufig gesagt, im burlesken Sinne ganz komisch ist auch ohne Satire, folgendes Epigramm machte:

Bei jener edlen Feuchtigkeit,
Die jüngst vom Predigtstuhl geflossen,

Erinnerte ich mich der Zeit,
Da Paul gepflanzt, Apoll begossen;
Ich freuete mich inniglich
Und sprach: die Zeiten bessern sich;
Ein Mann tut, was sonst zweene taten;
Drum Spötter, ist euch noch zu raten,
So lacht nicht, wenn mein Sievers pießt
Und wenn er pflanzt, zugleich begießt.

so kann er dem eifrigen Manne nicht unterlegen wollen, als habe er im figürlichen Sinne den Baum der Kirche begießen wollen und es nur allzu unbildlich ausgeführt; die Vorstellung des Begießens liegt zu fern, um solche Absicht dem verlachten Subjekte unterzuschieben. Ebenso Börnes Witz: „Als Pythagoras seinen Lehrsatz erfunden hatte, opferte er eine Hekatombe: seitdem zittert jeder Ochs, sooft eine neue Wahrheit entdeckt wird"; hier kann man den zitternden bildlichen Ochsen nicht unterlegen, als hätten sie sich im Irrtum über ihre Menschenwürde die eigentlichen Ochsen der Hekatombe zum Muster genommen. Daher bleibt beim Witze das getroffene Subjekt draußen stehen, denn es kann das nicht in sich aufnehmen, sich nicht als verborgene Wahrheit seines Bewußtseins sagen lassen, was der Witz herbeiholt.

2) Die angeführten Witze treffen. Der folgende Paragraph wird auf den Witz, der trifft, d. h. der irgendeine Häßlichkeit strafend erfaßt, zurückkommen; die Untersuchung hat aber zunächst einen andern Witz ins Auge zu fassen, oder richtiger das reine Wesen des Witzes. Wenn nämlich der Witz, wie gezeigt, nicht innerlich eingeht in das Bewußtsein des Irrenden, sondern ihn, wenn er ihn auch trifft, getroffen stehen läßt, so sitzt sein eigentliches Wesen offenbar gar nicht in diesem Zusammengehen mit dem verlachten Subjekte, und dies zeigt sich am reinsten darin, daß er sein Spiel ausüben kann, ganz ohne etwas oder etwen zu treffen. Die Schrift des Verf. über d. Erh. u. Kom. hat (S. 196 u. 202) vom Witze überhaupt ausgesagt, er habe keinen eigentlichen Sinn, es sei nur der methodische Zusammenhang, die Lokation der Begriffe, womit er spiele, und nur subjektive Nebenbeziehungen geben ihm den sogenannten Gehalt. Bohtz (über d. Kom. und d. Komödie S. 93) hat dies angegriffen. Der Punkt ist schwierig. J. Paul schwankt; das eine Mal (z. B. a. a. O. § 53) sagt er, es müsse gestanden werden, daß „bloßer" Witz „als solcher" nur ab-

wattend ergötze, sobald er auf seinen bunten Spielkarten nicht etwas Wesentliches, z. B. Empfindung, Bemerkung usw. zu gewinnen gebe; allein Paragraph 54 sagt er ganz allgemein, der Witz sei von Natur ein Geister- und Götterleugner, der an keinem Wesen Anteil nehme, sondern nur an dessen Verhältnissen. Dies stimmt nur dann zusammen, wenn man hinzusetzt, daß der Witz freilich einen Gegenstand treffen und so einen Gehalt haben müsse, daß dies aber äußerlich hinzukomme, nicht notwendig im Wesen des Witzes liege, und dies eben ist die richtige Ansicht, wie der folgende Paragraph zeigen wird. Die Äußerungen in der genannten Schrift des Verf. haben nur den Mangel, daß sie bloß andeuten und nicht bestimmt untersuchen, wie sich dieser sogenannte Gehalt im Witz verhalte, ob organisch, oder nur äußerlich hinzukommend, und daß Beispiele angeführt werden (S. 197), welche allerdings treffenden Gehalt haben und von welchen nicht hätte gesagt werden sollen, sie haben keinen Sinn, sondern nur, das Mittel, wodurch sie ihn haben, verhalte sich zu diesem nicht innerlich und organisch. Ruge natürlich muß überall Gehalt fordern und tut dies namentlich bei Gelegenheit des Wortspiels S. 152: „Wenn an der Sache gar nichts ist, d. h. die Worte nichts bedeuten, so ist auch an dem Witze gar nichts." Allein zuvörderst besinne man sich nur auf Witze, die nichts und niemand treffen, und frage sich, ob man darüber nicht voller und herzlicher lacht als über Witze mit satirischem Stich, z. B. auf Fischarts trunkenen Wortspieltaumel, Abrahams a Sancta Clara närrische Wienerspäße, das Krähwinklerblatt, wo ein Mädchen am Klavier und sonst niemand zu sehen ist, unten aber steht: wie der Schulmeister von Krähwinkel aus Entzücken über das schöne Spiel seiner Tochter ganz weg ist. Vieles aus dem englischen Auktionsverzeichnis, das Lichtenberg übersetzt und vermehrt hat, kann man mit vollerem Lachen lesen, wenn man davon absieht, daß es ursprünglich eine Satire auf einen reichen, aber unwissenden Raritätensammler war: ein Messer ohne Klinge, woran der Stiel fehlt; ein doppelter Kinderlöffel für Zwillinge; eine Sonnenuhr, an einen Wagen zu schrauben; eine Mäusefalle nebst den Mäusen dazu; einige Brillen für alte Jagdhunde, die nicht gut in die Ferne sehen; ein messingenes Schlüsselloch. Oder aus Lichtenbergs Relation von den schwimmenden Batterien vor Gibraltar: „in jedem Schießloch noch ein Loch, das war fürwahr fast größer noch als erstgedachtes Schieß-

loch." In solchen Spielen, deren Wesen meist darin besteht, daß die nähere Bestimmung des Subjekts das Subjekt aufhebt, bewegt sich der komische Geist frei durch das Gebiet des verständigen Zusammenhangs, den er durcheinanderwirft und dessen Aufhebung er doch als einen neuen verständigen Zusammenhang behauptet. Auch das Wortspiel liebt die freien, zwecklosen Verkröpfungen; z. B. Kühne: wir Gelehrte sind sämtlich Unterleibnizianer. Am bestimmtesten ist dies der Fall im bildlichen Witze, der sich an dem beigebrachten Bilde zu weiden liebt, ganz ohne sich weiter bei dem Subjekte, das dadurch getroffen werden soll, aufzuhalten. Man nennt diesen Witz gewöhnlich den schlechten; richtiger wäre es, ihn den freien oder schweifenden zu nennen. Ein Objekt hat auch er: es ist der Zwang des verständigen Zusammenhangs, gegen welchen die Subjektivität sich als die freie Negativität aufwirft, sich selbst als Beweis geltend macht, daß die Dinge flüssig sind, daß „in allen Räumen Eines, in allen Wellenschäumen Eines, in allen Träumen Eines ist". Allerdings aber fordert das Gesetz des Schönen ein bestimmt Begrenztes und Bleiben bei demselben: darum erscheint dieser freie Witz leer.

§ 195

Diejenige Form des Witzes, welche diese Freiheit in reinem Spiele wirklich geltend macht, kann freier oder schweifender Witz genannt werden; die Leerheit derselben nötigt aber den Witz, bestimmteren Gehalt zu suchen, und obwohl er durch die Fremdartigkeit der herbeigeholten zweiten Vorstellung den unmittelbar vorliegenden Gegenstand im weiteren Sinne immer verläßt, so wendet er doch sein Spiel so, daß er ihn mit seiner Spitze trifft, also ein Subjekt um einer Häßlichkeit willen dem Lachen preisgibt. Dadurch entzieht er sich dem Vorwurfe eines bodenlosen Spieles, aber nur um in den andern der Stoffartigkeit zu fallen, denn das Spiel selbst wird jetzt bloßes Mittel, Inhalt und Form fallen so bestimmt auseinander, daß derselbe Witz je nach dem Zusammenhang, in den er zu stehen kommt, ein freier oder ein

treffender sein kann. Der treffende Witz ist als der ethisch gehaltvollere vorzuziehen; doch auch dieser Wert erleidet die Beschränkung, daß das getroffene Subjekt, weil das Verfahren nicht in sein Bewußtsein eingeht, nicht, oder nur zufällig mit dem belachenden in Ein befreites Selbstbewußtsein aufgeht, und er verschwindet ganz, um vielmehr einem ethischen Vorwurfe zu weichen, wenn, was ganz nahe liegt, das Subjekt mit boshafter Absicht getroffen wird.

Das Epigramm von Liskow, die Ochsen Börnes: dies sind Witze, die bei ihrem Gegenstande bleiben und ihn mit scharfer Spitze treffen. Man kann, wie dies Wort schon oben gebraucht ist, diesen Witz den satirischen nennen, und das gemeine Urteil der Gebildeten zieht ihn unbedingt vor. Allein auf streng ästhetischem Boden ist nicht zu übersehen, daß hier zwischen dem sogenannten Gehalte, d. h. eben dem Treffen und dem Mittel gar kein organisches Verhältnis ist. Das Bild des Begießens, die eigentlichen Ochsen gehören in Wahrheit eigentlich nicht her; es wird dadurch über H. Sievers und über die Feinde des fortschreitenden Geistes nichts Neues gesagt, und man könnte beide ebensogut mit einem andern Bilde, im strengsten Sinne aber nur durch einfache Aufdeckung ihres verfinsterten Bewußtseins wahrhaft treffen. So äußerlich ist beides verbunden, daß derselbe Witz nach Umständen ein freier oder treffender sein kann; z. B. der angeführte Krähwinkler Witz wäre satirisch, wenn der Schulmeister etwa ein Trinker wäre, der gern im Wirtshause säße und sich gelegentlich schon damit ausgeredet hätte, daß das Klavierspiel seiner Tochter ihn so sehr aufrege, daß er ein anderes Lokal, eine Stärkung suchen müsse. Daher — wegen dieses unorganischen Verhältnisses zwischen Stoff und Form — ist der treffende Witz stoffartig. Warum er den weiteren Mangel hat, in den Getroffenen nicht einzugehen, ist schon im vorherigen Paragraphen nachgewiesen. Ebendaher liegt es im Witze selbst, daß er gern boshaft ist, und hiemit geraten wir ganz aus der Ästhetik heraus in ethische Verhältnisse. So etwas Schwebendes ist der Witz: er ist entweder ästhetisch, aber schweifend ohne Boden, oder er hat Boden und geht dann auf der Linie hin, wo das Ästhetische den stoffartigen Verhältnissen und ethischen Fragen

weicht. Dies ist sogleich im folgenden Paragraphen ausdrücklich aufzufassen.

§ 196

Der Witz schwankt also zwischen zwei Mängeln, deren einer leicht ein doppelter wird: er ist entweder ästhetisch ohne ethischen Gehalt, oder ethisch ohne ästhetische Einheit der Form und des Gehalts, oder dazu noch ethisch verwerflich. Dieser Mangel wirkt in ihm als Notwendigkeit, solche Formen zu suchen, worin er sich in ein begrenztes Objekt eingehend hineinarbeitet und so der wahren ästhetischen Einheit der Idee und des Bildes näher kommt. In dieser Bewegung zu höheren Stufen ist diejenige Gattung als die niedrigste und leerste zu setzen, worin, mag der Witz nun frei schweifender oder treffender sein, ganz das dargestellte äußerliche Verhältnis zwischen Inhalt und Form stattfindet. Aber diese erste Gattung, welche als die abstrakte zu bezeichnen ist, steigt selbst nach dem allgemeinen Gesetze des Systems von einer ersten, unmittelbaren Form zu weiteren, vermittelten Formen auf.

Es kann ein Widerspruch gegen die bisherige Weise der Anordnung scheinen, daß die Einteilung des Witzes mit der abstrakten Gattung beginnt; allein dies bringt die Stellung des Witzes in der Einteilung des Komischen mit sich. Diese selbst steigt vom unmittelbar Konkreten durch das Abstrakte zum erfüllten Konkreten auf. Verglichen mit jenem ist das Abstrakte der Durchgang zum Höheren; verglichen mit diesem ist das Abstrakte das Ärmere und leidet ebenso, wiewohl aus anderem Grunde und auf andere Weise, an undurchdrungener Einfachheit, wie das erste, Unmittelbare, sinnlich Erfüllte, aber geistig Ungebrochene. Übrigens verwechsle man den abstrakten Witz nicht mit dem freien oder schweifenden. Die Unterscheidung zwischen diesem und dem treffenden begründet nicht die Einteilung der Arten des Witzes; vielmehr jede Art kann treffen oder nicht. Die abstrakte Gattung hat aber selbst zunächst wieder eine sinnlich unmittelbare Form, die sogleich auftreten wird.

a. Der abstrakte Witz.

§ 197

Der abstrakte Witz ergreift zuerst das Nächste, was sich ihm 1
in dem Gebiete seines Ausdrucksmittels, der Sprache, darbietet, die sinnliche Verwandtschaft des Wortklangs für das Ohr, um durch sie das Schlaglicht einer Einheit entlegener Vorstellungen hervorzubringen. Diese Form, der Klangwitz oder das akustische Wortspiel, steht durch ihre sinnliche Unmittelbarkeit der Posse am nächsten, ist naiv und volkstümlich wie sie, und wie der Witz durch dieselbe in die Posse zurückgreift, so erhebt sich diese, welche überhaupt auf der Grundlage ihrer eigenen Form auch die höheren aufnimmt, vorzüglich in diese Art des Witzes.
Aus dieser Form erhebt sich aber der Witz in sein reines Re- 2
flexionsgebiet, indem er sich nicht mehr an die bloße Ähnlichkeit des Klangs, sondern an die Vieldeutigkeit der Wörter hält, wodurch sich das Sinn-Wortspiel erzeugt. Auch dieses steht mit der Posse noch in näherem Zusammenhang.

1) Beide Arten des Wortspiels sind nicht zu verwechseln. Die erste benützt bloß den Klang, wie der Berliner Witz über die Aufführung der Antigone: Antik? o nee! Reiche Ausbeute bei Aristophanes, Fischart, Abraham a Sancta Clara, Shakespeare, J. Paul. Der letztere nennt diese Art (doch ohne sie von der zweiten gehörig zu unterscheiden) Sprach- oder Klingwitz, auch akustischen Witz und sehr geistreich den älteren Bruder des Reims oder dessen Auftakt (a. a. O. § 52), in den er ja auch bei Abraham und Fischart so häufig übergeht. Unrichtig aber ist es, wenn J. Paul Lust bezeugt, wirkliche Verwandtschaft des Sinns bei verwandtem Klang durch Hindeutung auf die Urbildungen der Sprache geltend zu machen. Da fiele gerade der Widersinn weg. Wenn Abraham z. B. vermutet, der verlorene Sohn werde wohl ein Irländer gewesen sein, und ihn mit der Donau vergleicht, die nach langen Reisen in die Sau fließe, so wäre der Spaß gerade verloren, wenn man irgend denken

könnte, die Wurzel Ire sei mit Irren und Sawe mit Sau verwandt. Daher ist vielmehr der zweite Grund, den J. Paul für den Reiz des Wortspiels angibt, der wahre: es sei das Erstaunen über den Zufall, der durch die Welt ziehe, spielend mit Klängen und Weltteilen, und der dritte: es sei das Gefallen an der Geistesfreiheit, welche imstande ist, den Blick von der Sache zu wenden gegen das Zeichen hin. Es braucht keine Nachweisung, wie diese Form sinnlich unmittelbar, daher naiv, volkstümlich und im Burlesken, das die höheren Formen in sich aufnimmt, so gut es auf seinem Boden kann, vorzüglich beliebt ist.

2) Das Sinn-Wortspiel dagegen hält sich an die Bedeutung und ist daher ungleich reflektierter, denn es unterscheidet z. B. eine sinnliche und eine unsinnliche Bedeutung desselben Worts, wie Bardolf, wenn er auf Falstaffs reumütiges Geständnis, er lebe außer allen Schranken, antwortet: ei, ihr seid so fett, daß ihr wohl außer allen Schranken sein müßt, allen erdenklichen Schranken, oder wie Falstaff, da ihm Heinrich und Poins sein Pferd gestohlen, ausruft: wenn ein Spaß so weit geht, und zwar obendrein zu Fuße, das hasse ich in den Tod. Beide Arten des Wortspiels, das akustische und das Sinn-Wortspiel, wechseln sich ab in folgender Stelle: Falstaff: meine ehrlichen Jungen, ich will euch sagen, was mir vorschwebt. Pistol: ein Wanst von hundert Pfund. F.: keine Wortspiele, Pistol! Allerdings hat mein Wanst es weit in der Dicke gebracht, aber es ist hier die Rede nicht von Wänsten, sondern von Gewinsten, nicht von Dicke, sondern von Tücke. Namen werden häufig benützt; sie haben als bloßes Zeichen durch Gewohnheit ihre Bedeutung verloren, der Wortwitz sucht diese wieder auf; so sagt Falstaff zu Pistol: drücke dich aus unserer Gesellschaft ab, Pistol!

Wenn man das Absterben dieser beiden Formen des Witzes, das mit der modernen Bildung mehr noch als Schicksal der ersten als der zweiten eingetreten ist, nicht eben bedauern zu dürfen glaubt, so vergißt man, daß die subjektive Freiheit, die auch in dieser Form schaltet, ihr Wesen ist, nicht der Wert des einzelnen Witzes. Shakespeares Narren z. B. wollen durch beständiges Mißverstehen, Verdrehen beschwerlich sein, damit jeder Begegnende zu erfahren bekomme, daß er auf die hausbackene geläufige Ordnung der Begriffe sich nicht zuviel einbilden dürfe, auf die Weisheit und Ernsthaftigkeit des methodischen Denkens und Verfahrens. Freilich bekommt der Narr durch diese

Absicht schon etwas Universelles und wird eine Persönlichkeit: dies führt zum Humor.

Übrigens ist in der zweiten Art des Wortspiels vorzüglich die Zweideutigkeit heimisch, welche mit dem Geschlechtsverhältnisse spielt, oder die Zote. Die Natur des Witzes bringt es mit sich, daß im Abstrakten schwer ist, ihre Grenze zu bestimmen. Nicht ihre Feinheit oder Grobheit bildet einen Unterschied für das Urteil, denn die Opposition gegen gewaltsame Naturwidrigkeit kann im edelsten Gemüte sich zu einem Zorn entzünden, der sich in der gröbsten Hervorhebung des Naturtriebs äußert; schon bei der Posse wurde in dieser Hinsicht Fischart und Luther angeführt. Es kommt auf die Freiheit oder Unfreiheit des Gemüts an. Wie alle Komik von dem Gemeinen, indem sie es aufdeckt, aber zugleich das Licht des Geistes in dasselbe fortleitet, vielmehr befreit, so auch die witzige Zote von dem Drucke, welchen das Bewußtsein der Schwierigkeit, die geistige und sinnliche Liebe in reinen und schönen Einklang aufzuheben, auf das Gemüt wälzt. Aber das Gemüt, das vielmehr von der Begierde selbst beherrscht ist, treibt diesen Witz so, daß das Gewicht ganz auf die sinnliche Seite fällt und die häßliche Eindeutigkeit der im Einzelsten des sinnlichen Genusses wühlenden Phantasie sich zutage legt. Gerade die allzu eindeutige Zweideutigkeit ist häßlich. Doch auch diese Lüsternheit, welche vorzüglich bei alten Junggesellen zu finden ist, muß noch wohl von der Frivolität unterschieden werden, welche sich den armen Genuß gibt, hinter den edelsten Bestrebungen den Geschlechtstrieb nicht etwa als fein mitspielendes, leicht angedeutetes, ganz untergeordnetes Nebenmotiv, sondern als einziges Motiv anzudeuten: dies ist im Grunde nicht komisch, aber Witz kann es, bei der zweifelhaften Natur dieser ganzen Form der Komik, immer noch sein.

§ 198

Indem nun aber die Bedeutung das Wesentliche geworden 1
ist, so läßt der Witz auch den letzten sinnlichen Zusammenhang, der sich aus der Sprache als ein Unmittelbares aufbringt, fallen und verbreitet sich als Spiel der reinen Reflexion über das ganze Reich der zum Gedanken erhobenen Dinge mit der unendlichen

Möglichkeit ihrer Verhältnisse, wie sie sich ihren folgerechten Ausdruck in den Gesetzen des Sprachbaus gibt, hebt diese Gesetze, indem er ein widersprechendes Glied in den Zusammenhang wirft, auf und behauptet sie zugleich dennoch fort. Ebenso behandelt er
2 das Zahlenverhältnis. Da nun in dieser Sphäre das letzte sinnliche Band, bei welchem die bloße Vorstellung verweilen und sich mit dem schweifenden Spiele des freien Witzes (§ 194. 195) begnügen könnte, in dem Grade verschwindet, in welchem der Gedankenausdruck nicht ein sinnlich Einzelnes zum Gegenstande hat, sondern etwas Allgemeines ausspricht, so wird von dieser Gattung des Witzes mit Bestimmtheit eine treffende Spitze (§ 195) verlangt.

1) Das Reich ist unendlich; nur wenige Beispiele. Deklination: Begriff des Genitivs: statua statuae. Genus: Spiele mit: der Mensch und das Mensch. Bindewort: und — Schillers Witz von den Minnesängern, hier sei ewig nur der Frühling, der kommt, der Winter, der geht, und die lange Weile, die bleibt. Subjekt und Prädikat: Lichtenbergs zweischläfriger Kirchstuhl. Teil mit seinem sprachlichen Ausdruck: zu den redenden Künsten gehört die schweigende. Tätigkeitswort: Witz der Mad. Dübeffant von dem Maschinenmeister Vaucanson: ich wette, er hat sich selbst gemacht. Zweck mit seinem Ausdruck in der Konjunktion: er macht sich einen Denkzettel, um es zu vergessen. Negative Steigerung in Siebenkäs, der versichert, ein Buch nicht rezensieren, geschweige denn lesen zu können usw. usw. Auch Zahlenverhältnisse: zum Kriege gehört erstens Geld, zweitens Geld, drittens Geld; Wirtsrechnung; dreimal vier ist zwanzig usw. usw.

2) Bei dem Wortwitze kann man sich, wenn er auch keine treffende Spitze hat, noch immer des reinen Spiels erfreuen, weil Sinnliches, ein Anklang, ein inneres Hören darin ist; man stellt sich vor, wie dem Wunderlichen, der das erfunden, wohl das verwandte Wort im Ohre gesummt haben mag. Im reinen Reflexionswitz geht Absichtslosigkeit noch am leichtesten, wenn ein sinnliches Dieses bezeichnet wird, wie das obige Messer aus Lichtenbergs Auktion: man versucht, sich das Messer, das sich unter dem Vorstellen vielmehr aufhebt, doch

vorzustellen, und dies ergötzt. Ist aber der Satz allgemein, so muß er einen Sinn haben, der den Gegenstand strafend faßt, sonst entsteht kindische Plattheit, reiner Unsinn.

β. Der bildliche Witz.

§ 199

Hiedurch ist aber der Witz von der Bodenlosigkeit des freien Spiels in die andere Einseitigkeit der Anwendung seines Spiels als unselbständigen Mittels für einen stoffartigen Zweck geraten. Er muß daher eine Form bilden, welche zwar treffenden Gehalt hat, aber als Mittel für diesen eine Kraft in Bewegung setzt, wodurch in erhöhter Weise die freie sinnliche Fülle des objektiv Komischen wieder eintritt. Er bringt, um den Widerspruch in seinem Gegenstande aufzudecken, aus entlegener Sphäre eine zur Vorstellung umgesetzte sinnliche Anschauung herbei, welche, indem sie durch Zweckwidrigkeit überrascht, zugleich einen schlagenden Vergleichungspunkt darbietet. Dies ist der bildliche oder vergleichende Witz. Die ungeteilte Einheit der Posse ist hiedurch allerdings nicht wieder gewonnen, denn das herbeigeholte Sinnliche dient doch nur als unselbständiges Mittel für die treffende Spitze.

Das witzige Bild unterscheidet sich durchaus von der ernsten Vergleichung. Wenn diese ein Bild für ein Geistiges aus der Natur nimmt, so muß sie diese selbst als beseeltes Wesen darstellen; ob sie auch Geistiges als Bild für Naturerscheinungen benützen dürfe, ist eine schwierige Frage, von der hier nur so viel zu sagen ist, daß, wenn es geschieht, eigentlich das Verhältnis des Bildes sich unter der Hand umdreht und was zur Vergleichung dienen sollte, den Wert des Subjekts erhält, dem die Vergleichung dient. Das Bild des Witzes nun muß dagegen aus so tiefer Sphäre gegriffen sein, daß alle Mittelglieder, wodurch auch in die Natur das Licht des Geistes sich fortsetzt, wegfallen und so das Natürliche als ganz gemein erscheint, wie wenn in den Wolken des Aristophanes das Gewitter (das dem Griechen eine höchste, göttliche Erhabenheit war) ausführlich verglichen wird

mit den Entwicklungen eines Losbruchs in der menschlichen Verdauungswerkstätte: bis dahin hatte der Grieche nie das Göttliche verfolgt. Der Witz allerdings kann jedenfalls auch umgekehrt vergleichen durch Vergeistigung des Körperlichen; allein hier tritt dann unfehlbar jene Umdrehung ein. Beseele ich z. B. ein Glied wie Falstaff Bardolfs Nase, so wird diese so selbständig, als wäre sie der geistige Mittelpunkt der Persönlichkeit; allein ebendadurch ist die Nase in Wahrheit um so niedriger gesetzt, indem zum Bewußtsein kommt, daß sie im Ganzen der persönlichen Erscheinung eine Rolle spielt, die ihr nicht gebührt. Auch die unorganische und nur vegetabilisch organische Natur kann der Witz beseelen; hier tritt ein, was § 157. 158, Anm. gesagt ist. Allein wenn ich z. B. von Fels und Baum sage, sie schneiden Gesichter und dgl., so wird gelacht, weil man fühlt, wie tief jene Naturdinge unter der geistigen Bildung des menschlichen Angesichts stehen, und man dennoch diese darin erblicken soll. Eigentlich findet hier nichts Anderes statt, als was in § 155 von allem Komischen gesagt wurde: es kann auch vom Kleinen beginnen und dieses zum scheinbar Erhabenen steigern; aber der Rückblick dreht dies um: ein Erhabenes sollte werden, aber es sprang ein Kleines heraus. Der zweite Unterschied zwischen dem komischen und dem ernsten Bilde ist die Zweckwidrigkeit des ersteren, welche aus dem tiefen Rückgriffe, den es tut, von selber folgt. Diesen Punkt hat J. Paul (a. a. O. § 49—51) ganz vergessen. Man muß das Gefühl haben: wie kann einem nur so etwas ganz verwünscht Fremdes einfallen! aber in demselben Momente muß mitten unter lauter weit abweichenden Eigenschaften im Bilde der Blitz des Vergleichungspunktes hervorspringen. So der bekannte Volkswitz über einen Verdrießlichen: er macht ein Gesicht wie ein Hausknecht, der zehn Jahre kein Trinkgeld bekommen hat. Das Volk tritt hier, wie wieder die vollere Sinnlichkeit in das Komische eintritt, mit dem vollsten Berufe hervor. Das Sein und Zuhausesein in den Dingen, das Schauen und Kennen des sinnlich Einzelnen wird wieder nötig wie in der Posse. Aber der Unterschied von dieser bleibt; der Witz ist geistiger, weil er das Doppelte, den Bruch und die scharfe Spitze der Bedeutung hat, aber ästhetisch schwächer, weil das ästhetische Mittel, wiewohl jetzt ein volles Sinnliches und nicht mehr bloß in dem ahnenden Ergreifen bestehend wie in § 193, der Bedeutung unselbständig dient.

§ 200

Dies unselbständige Sinnliche kann sich jedoch erweitern zu der Vorstellung eines erfüllten Ganzen, das auch außer dieser Verbindung komisch wäre, und die innere Anschauung kann sich am Bilde weiden ganz abgesehen von seiner Anwendung. Diesem Verweilen gibt der Witz selbst Vorschub, indem er das Bild weiter ausmalt, als jene es fordern würde, und so wird das Treffen des Gegenstandes wieder erläßlich. Zu weit aber darf der Witz sein Bild nicht ausdehnen, ohne doch daran zu erinnern, daß es den Zweck des Treffens hatte und ihn nun entweder verliert oder nur gewaltsam festhält, wo dann im letzteren Falle das Bild selbst auch als solches eine Störung des Zusammenhangs durch unvermerkte Vertauschung mit einem andern erleidet. Dadurch entsteht eigentlich eine Reihe verschiedener Bilder, und es kommt der Hauptmangel des Witzes zutage, daß er nämlich nur punktuell ist. So sucht er nun überhaupt die mangelnde Qualität, das äußerliche Verhältnis zwischen Form und Inhalt, durch die Quantität wechselnder Bilderwitze zu ersetzen.

Das Bild kann eine ganze Erzählung werden, die auch für sich komisch wäre, indem sie alle Bedingungen, die zu einer komischen Erzählung gehören, enthält, wie z. B. folgendes. Es beutete jemand den Tod einer teuren Verwandten zu mehreren Schriften aus. Einer, der um sein Urteil darüber befragt wurde, erzählte statt aller Antwort: ein Fischer vermißte viele Tage sein Weib, endlich fand man ihren Leichnam im Wasser voll von Krebsen, die sich in ihrem Fleische gütlich taten. Diese wurden verkauft und warfen ein Hübsches ab; der Fischer beschloß nun, seine Frau noch einmal ins Wasser zu werfen, und so noch mehrmals. Wird auf diese Weise das Bild umständlich ausgeführt, so wird es selbständig, und man kann von der Pointe absehen. Allein nicht alle Bilder sind so glücklich, einen schon vorher fertigen komischen Vorgang herbeizubringen; vielmehr es wird irgendein einzelnes Sinnliches aufgegriffen, Zug um Zug an ihm aufgesucht und so Zug um Zug mit dem Gegenstande verglichen. Allein unter

der Hand fühlt man die Beschwerlichkeit, verläßt das erste Bild und schiebt wechselnd andere Bilder ein. Lessing liebt diese Art, welche J. Paul unpassend Allegorie nennt und richtiger als Witzkette bezeichnet hätte, denn die Allegorie ist nicht komisch. An einem ausgesponnenen Bilde, das freilich ebengerade für den Zusammenhang des Komischen von J. Paul nicht glücklich gewählt ist, weist er Lessing nach, wie er es unvermerkt immer mit andern vertauscht (a. a. O. § 51). Allein nicht das Vertauschen ist ein wirklicher Fehler; dies ist dem bildlichen Witze völlig erlaubt, sondern daß Witz nur Witz ist. Als solcher will er von der Kraft der breiteren Sinnlichkeit Gebrauch machen, allein wenn er nicht das Glück hat, ein ganzes fertiges Komische vorzufinden, das diese Breite hat, so sieht man gerade dem Ausspinnen vielmehr die Absichtlichkeit doppelt an, und daher wird im Umwenden das Bild mit immer andern vertauscht. Hier kommt die Punktualität, die allem Witz eigen ist, zum Vorschein; sie ist noch weiter hervorzuheben, wenn unten die Mängel des Witzes werden zusammengefaßt werden. Es ist also, wenn man den Witz als solchen und seine Bedingungen im Auge hat, gleichgültig, ob gerade das zuerst gewählte Bild ausgesponnen werde; es fällt doch auseinander, und der Witz mag ohne die Bemühung um einen solchen Zusammenhang seine Bilder häufen. Sprudeln müssen sie gerade deswegen, weil jedes einzelne äußerlich und unorganisch neben seinen Gegenstand fällt: dieser qualitative Mangel treibt zur quantitativen Häufung, und so sprudelt besonders Shakespeare. Welcher Überfluß wird nur über Falstaffs Bauch und Bardolfs Nase ausgegossen!

γ. Der in seinen Gegenstand eingehende Witz oder die Ironie.

§ 201

Soll die Äußerlichkeit des Witzes, wie sie in der Trennung des anschauenden Subjekts von dem angeschauten ihren Grund hat und in dem Auseinanderfallen von Gehalt und Form zutage kommt, verschwinden, so ist das anschauende Subjekt genötigt, in das angeschaute wirklich einzugehen und das Fortschweifen nach einer entlegenen zweiten Vorstellung, das aus dem Fürsich-

bleiben seiner reflektierten Stellung floß, aufzugeben. Es verweilt bei diesem, knüpft an die Möglichkeit der Besinnung an, die in ihm als verirrtem Subjekte schlummert, legt ihm seine eigene wirkliche Besinnung in demselben Punkte, worin es irrt, also mit Verzichten auf die weit hergeholte zweite Vorstellung unter, stellt es dar, als wäre es selbst besonnen, und statt es zu tadeln, lobt es dasselbe zum Scheine, aber nicht zu auffallend, sondern fein und mit ansichhaltender Mäßigung. So entsteht eine ansteigende Linie, welche sich immer mehr dem Punkte nähert, wo plötzlich der Widerspruch zwischen der Häßlichkeit des Dargestellten, in welcher die Besinnung nur als mögliche schlummert, und der untergelegten wirklichen Besinnung in der Darstellung hervorspringt: dies ist die Ironie.

Die Darstellung der Ironie gehört zu dem Besten in J. Pauls Vorschule der Ästhetik. Zunächst zwar bestimmt er sie als den epischen Humor, und nicht nur diese Überweisung an eine bestimmte Kunstgattung müssen wir für eine falsche Einschränkung erklären, sondern überhaupt daran erinnern, daß diese Form wie alle andern auch außer und vor aller Kunst vorkommt. Statt episch sagen wir objektiv und nehmen daher für unsern Zweck J. Pauls weitere Bestimmung auf, es sei die Form des Komischen, worin bloß der objektive Kontrast oder die objektive Maxime hervorgehoben und der subjektive Kontrast verborgen wird. Daß aber die Ironie noch nicht Humor, sondern nur der Übergang zu diesem ist, dies wird sich aus ihrer Darstellung ergeben. — Unsere Untersuchung nun kommt von dem bildlichen Witze her, hat die Mängel aufgedeckt, an denen auch er leidet, und sie darin gefunden, daß noch das Lachende außerhalb und über dem verlachten Subjekte stehen bleibt, und ebenso die zweite Vorstellung, welche kein Leihen sein kann, daher nur als äußerliches Mittel der treffenden Spitze dient. Die Ironie nun, zu welcher als höherer Form durch diesen Mangel der Witz fortgetrieben wird, ist, um es empirisch sogleich zu sagen, eine scheinbar lobende, in Wahrheit tadelnde Darstellung eines in Häßlichkeit verstrickten, verirrten Subjekts. Es wird nicht etwas Anderes an diesem, sondern gerade das Häßliche gelobt. Das tätige

Subjekt, das dies Verfahren vornimmt, hat demnach die Stellung, die es bisher im Witze einnahm, geändert. Es läßt sich ein, es geht ein auf das verirrte Subjekt (vgl. Ruge a. a. O. S. 163. 164), und ebendaher schweift es nicht hinweg und hinaus nach einer entlegenen zweiten Vorstellung, die sich nicht unterschieben läßt, sondern es bleibt bei der Stange und schiebt dem Verirrten, in welchem das Bewußtsein der Verirrung als ein nur mögliches verborgen liegt, sein eigenes wirkliches eben in dem Punkte, wo die Verirrung liegt, unter. Wir fanden dies Leihen überhaupt im Komischen, die Ironie aber vollzieht es ausgesprochenermaßen, hierin hat Weiße recht (Ästh. Teil 1, S. 246), und es wird dies noch als ausdrückliche Bestimmung aufgenommen werden. Hier tritt der Begriff der Folie in seine volle Bedeutung: das schon fertige Bewußtsein des anschauenden Subjekts schimmert in der ironischen Darstellung durch das trübe des verirrten, als wäre es das eigene des letzteren, und man sieht doch, es ist nur untergelegt; man ist getäuscht und nicht getäuscht. Die Täuschung wächst an, mit ihr die Enttäuschung, bis jene reißt und diese hervorspringt, aber der Rückblick erneuert die Bewegung. Soll nun die Täuschung steigen, so ist Geduld und Mäßigung, volles Bescheiden, die wahre Meinung heraus zu sagen, durchaus notwendig; das witzige Subjekt muß ganz hinter der Kulisse stehen. Nichts ist schlimmer als Herausplatzen mit direktem Tadel (wie dies im Anfang des Don Quixote einmal vorkommt) und allzu lebhaftes Lob. J. Paul (a. a. O. § 37) fordert daher den Schein des Ernstes, um den Ernst des Scheines zu treffen. Unter dem Ernste des Scheines versteht er eben das Ansichhalten des Ironikers, der sein Lachen völlig verbergen muß, und sagt sehr wahr, daß die Ironie desto schwieriger werde, je komischer der Gegenstand sei. Er gibt treffliche Beispiele der plumpen und der feinen, d. h. wahren Ironie.

§ 202

Die Ironie lobt entweder ebendie Eigenschaften des Subjekts, die sie tadeln will, indem sie ihnen Gründe vorstreckt, deren Unhaltbarkeit gerade in der Anpreisung zutage kommt, oder sie sagt die entgegengesetzten schönen Eigenschaften von ihm aus. Jene Form ist reiner als diese, denn sie erzeugt sicherer den ge-

forderten Schein, und zugleich geht sie inniger in das verlachte Subjekt ein, entbindet in ihm die Besinnung und zieht es zu sich heran; diese dagegen ist ihrem eigenen Schein im Wege, stößt das verlachte Subjekt ab und kann ihre Bitterkeit bis zu dem vernichtenden Hohne des Sarkasmus steigern. Aber auch jene reinere, anknüpfende Form ist in ihrer Milde strafend, indem das verlachte Subjekt nur um den Preis herber Selbsterkenntnis in das leihende freiere Bewußtsein aufgenommen wird.

Wenn die Schildbürger das Licht in die Säcke packen und die Stämme, die sie einen jähen Berg herabtragen, nachdem sie entdeckt, daß man sie herabrutschen kann, wieder hinaufschleppen, um diese zweckmäßigere Manier mit ihnen vorzunehmen, so ist dies schwer ironisch zu behandeln, weil es allzu komisch ist. Dennoch hat das Volksbuch den ironischen Standpunkt gewonnen, indem es ihnen für alle Torheiten den Grund vorstreckt: sie mußten ihre Weisheit verbergen, um nicht immer in alle Welt als Räte fortgerufen zu werden, und gerieten darüber allmählich in die Rolle der Narrheit so hinein, daß sie ihnen eine Naturnotwendigkeit wurde. Bei weniger plumpen Torheiten ist dieses Vorstrecken von Gründen viel leichter und hat dann freilich auch den Vorteil, spezieller sein zu können. Wird aber geradezu von einer Torheit ausgesagt, sie sei höchst weise, so fehlt der Schein des Ernstes. Auch dies hat J. Paul ausgesprochen: „Der Ironiker kann seinem Objekte kaum Gründe und Schein genug verleihen." Für das getroffene Subjekt ist dieses Gründe leihende Verfahren eigentlich das schmerzlichere, aber eben weil es ins Innere geht, so erleichtert es demselben das Insichgehen und ebendaher das Zusammengehen mit dem Ironiker, wogegen das positive unmotivierte Lob kränkender Hohn ohne Versöhnung ist. Dieses nämlich hält dem Verirrten unerbittlich vor, was er nicht hat, indem man spricht, als hätte er es; dagegen das erstere wühlt dem Getroffenen zwar im Innern um, indem es seine Verirrung aus ihrer eigenen Dialektik heraus als solche aufweist, läßt aber auch ebendarum aus der Verirrung selbst heraus das wahre Bewußtsein entstehen, weist die Möglichkeit der Rückkehr zur Besinnung, zwar negativ, in ihr selbst auf. Zum Sarkasmus wird jener Hohn, wenn die Größe der Häßlichkeit dem Iro-

niker jeden Gedanken einer Zurechtlegung, eines wohlmeinend eingehenden Leihens abschneidet, mag dies an sich, oder nur für sein Bewußtsein sich so verhalten; der Gegenstand kann nicht biegen, sondern nur brechen, er soll vernichtet werden. So Hamlet, wenn er von der schnellen zweiten Heirat seiner Mutter sagt: „Pah! Ökonomie! Ökonomie! das Gebackene zum Leichenschmaus gab kalte Hochzeitschüsseln." Dieses Witzwort der Entrüstung scheint zwar derjenigen Art anzugehören, welche als die schonendere bezeichnet ist, denn es leiht ein Motiv; allein es leiht ein so unmögliches, aller Anknüpfung entbehrendes, daß es ganz ebenso wirkt, wie wenn es ohne alle auch nur scheinbare Anknüpfung die entgegengesetzte Tugend von der verhöhnten Schlechtigkeit ausgesagt hätte.

Ruge (a. a. O. S. 164 ff.) unterscheidet eine milde Ironie, die das getroffene Subjekt nicht von sich ausschließt, sondern es an der Möglichkeit der Besinnung schonend ergreift und zu sich herübernimmt, und eine scharfe, unerbittliche, kalte: diese, erwartet man, werde als solche gefaßt, welche jenes Zusammengehen abschneidet, den Gegner stehen läßt; allein statt dessen hebt er hier nur dieselbe Schärfe hervor, welche auch der milden Ironie deswegen inwohnt, weil wirklich die Verirrung in dem besinnungsfähigen Subjekte nicht geschont werden kann. Er gewinnt zwar dadurch einen Gattungsunterschied, daß die milde Seite gegen den biegsamen, die scharfe gegen den spröden und unverbesserlichen Gegner hervortreten soll; für jene führt er den Theätet, für diese den Eutyphron an. Allein das ironische Subjekt selbst ist dann doch die Einheit beider Seiten und läßt nur nach Umständen die eine oder andere vorherrschen: so Sokrates. Ruge fordert dann nur von der scharfen Ironie, daß sie sich nicht erbittere, vereinigt sie so mit der milden und geht zum Humor über. Auf diese Weise hat er aber schon zuviel in der Ironie: eine ganze Persönlichkeit, welche auch hinter der Schärfe die Gesinnung des milden Eingehens hegt, also eine Kontinuität des höheren Bewußtseins. Allein wir sind noch im Witze, der seinem Wesen nach vereinzelt und in welchem ungewiß ist, ob nicht bald bloß die scharfe, bald die milde Ironie, welche freilich die Schärfe auch in sich hat, hervortrete, wir haben noch keinen Sokrates. Daher unterscheiden wir zunächst nur zwei Verfahrungsweisen, deren eine in der Schärfe schonend, die andere schonungslos wirkt, und decken dann den Mangel aller Ironie auf, um erst zum Humor zu gelangen.

§ 203

Die Ironie ist in § 166 als ein Moment in der Bewegung des Komischen, das ebendadurch auf das Tragische zurückweist, ausgesprochen worden, nunmehr aber als der ausdrückliche besondere Akt, woher jenes Moment den Namen entlehnt, an ihrer eigentlichen Stelle aufgetreten. Als solcher nun ist sie nur ein einzelner und leidet trotz der notwendigen Ausführlichkeit an der Punktualität des Witzes überhaupt. Ferner bleibt sowohl dies zufällig, ob auch bei der reineren Form derselben das gestrafte Subjekt in das befreiende Bewußtsein eingeht oder nicht, als auch, ob jene überhaupt eintrete oder nicht, denn die Persönlichkeit, welche dafür bürgt, ist noch nicht gefunden. Endlich, wie die Ironie im ganzen Komischen nur ein Moment ist, so bleibt sie auch als ausdrückliche Witzform in ihrem Schlusse unvollständig, weil das unendlich Kleine, das sie straft, nicht im Genusse der Berechtigung erscheint, die ihm im Komischen gebührt. Eben an diesem Mangel leidet aber aller Witz, nur der zwecklose, darum aber aus anderem Grunde (§ 195) mangelhafte nicht. Die Kälte der Reflexion, welche dem Witz überhaupt inwohnt und wodurch er bei seiner höheren Geistigkeit dennoch gegen das zutrauliche Instinktleben des naiv Komischen im Nachteile steht, hängt also auch der Ironie an.

Der Paragraph faßt zusammen, was in verschiedenen Anmerkungen schon aufgestellt ist. Was den zweiten Mangel betrifft, der von der Ironie ausgesagt wird, so gibt ihn Ruge selbst (a. a. O. S. 163: „Die Ironie überläßt es dieser Endlichkeit in jedem einzelnen Falle selbst, ob sie sich ihres Rechtes bedienen, oder ob sie für sich bleiben will") freilich nicht ganz zu, denn es liegt in diesen Worten nur, daß die Ironie der Endlichkeit hiezu jedenfalls die Gelegenheit gebe; aber wir bestreiten dieses: jedenfalls. Den dritten Grund aber hat er, auch hier ethisierend, übersehen. Die Ironie erscheint bei ihm ganz wie eine Besserungsanstalt. Allein in allem Komischen soll ja die Torheit

als berechtigt erscheinen. Schon oben (§ 201, Anm.) haben wir daher den Rückblick auf den ironischen Akt als wesentlich erwähnt, welcher die Sache noch einmal umdreht, also nicht auf die Herstellung des Bewußtseins, sondern eben auf den Doppelschimmer des Unbewußten mit dem Bewußten den Nachdruck legt. Das Wahre ist, daß der Ironiker selbst mit seinem freieren Bewußtsein ebenso als Narr erscheinen müßte, wie der Verirrte mit seinem unfreien. *Ebendies tut jener aber nicht; auch schonend stellt er sich wohlweise über den Getroffenen.* Die Stelle *Ruges* (a. a. O. S. 174) von der Nichtigkeitserklärung des Endlichen verläßt ganz den komischen Standpunkt; der Ironiker sollte das Endliche für ein trotz seiner Verirrung Berechtigtes erklären, und weil er dazu die Liebe nicht hat, oder vielmehr ebensogut nicht haben als haben kann, ist die Ironie noch nicht die wahre Komik. Setzen wir nun auch, wir hätten hier schon einen Charakter mit der Kontinuität der schonenden Ironie, wie Sokrates und Nathan, so wären doch diese ebendarin unvollkommene Erscheinungen des komischen Standpunkts, weil sie doch eigentlich vom moralischen Bewußtsein ausgehen, welches, wie weise es schonen mag, doch wesentlich darauf geht, alle Verirrung als etwas, was nicht sein soll, zu bekämpfen. — Was übrigens die andern Formen des Witzes betrifft, so ist nun, was hier als dritter Mangel der Ironie hervorgehoben wurde, leicht auf sie anzuwenden. Der zwecklose Witz freilich gibt der Narrheit volles Recht, dafür hat er aber auch keinen Boden; der treffende dagegen hält aus demselben Grunde, warum er das getroffene Subjekt außerhalb stehen läßt, an dem Rechte der zurechtweisenden Weisheit und gibt sich nicht herunter, das der Torheit anzuerkennen.

§ 204

1 Der erste Mangel ist aber nur äußerlich bezeichnet, wenn er Punktualität genannt wird. Der Witz kann sich zum kontinuierlichen fortbilden; wie der bildliche, so aller. Allein er stellt dadurch seine Schwäche um so mehr ans Licht; denn wenn der einzelne Witz nur momentan wirkt, so stumpft der fortgesetzte und gehäufte ab und ermüdet, weil durch die äußere Kontinuität die innere Vereinzelung jedes der aneinandergereihten Punkte nicht

aufgehoben wird. Was also fehlt, ist die innere Kontinuität eines Totalbewußtseins über die allgemeine Brechung, welche die absolute Idee durch ihre Selbstaufhebung im Endlichen sich gibt. Der zweite Mangel der Ironie wie alles Witzes ist das Aus- 2
einanderfallen des anschauenden und des angeschauten Subjekts, durch deren wahres und von jener Kontinuität verbürgtes Zusammengehen in Ein Subjekt erst das gemütliche Fortfließen der naiven Komik mit den Dingen sich in höherer Weise wiederherstellen soll. Eben hiedurch muß sich der dritte Mangel heben; 3
denn wenn das anschauende Subjekt sich ganz in das angeschaute und dieses in sich versetzt, so weiß es sich selbst als mit dessen Verirrung behaftet und in derselben dennoch frei, gibt also der Verirrung selbst das auf dem komischen Standpunkt ihr zustehende Recht.

1) Ruge begründet den soeben schon angedeuteten Übergang zum Humor näher darauf, daß in der Ironie die Endlichkeit zugleich als der bleibende und unsterbliche Gegensatz des unendlichen Geistes und zugleich als nichtig gesetzt sei: eine unsterbliche Nichtigkeit, also allgemeine Ideellsetzung der Endlichkeit des Geistes (a. a. O. S. 174. 175). In der Ironie selbst konnten wir diese Allgemeinheit, Universalität noch nicht finden; vielmehr dies fanden wir, daß ihr Mangel dieselbe erst zu suchen fordert. Ferner ist in der Anmerkung des vorhergehenden Paragraphen hervorgehoben, daß diese Bestimmung des Endlichen als eines Nichtigen den komischen Standpunkt verläßt. Zwar liegt ein unentwickelter Keim der Anerkennung des Endlichen darin, daß die endliche Gestalt des Geistes als unsterblich ausgesprochen ist; allein in dieser Unsterblichkeit liegt zweierlei: der ewige Geist gibt sich, um in ihr wirklich zu sein, stets und unendlich aufs neue die endliche Gestalt, und: er gibt sie sich stets, um sie zu negieren. Ruge nun legt den ganzen Nachdruck auf das zweite Moment, das vielmehr dem Erhabenen zugrunde liegt, statt auf das erste. Im Komischen heißt es ja: diese endliche Gestalt taucht trotz ihrer Vernichtung stets aufs neue auf, weil der unendliche Geist selbst sie nicht entbehren kann; aus der Vernichtung selbst sieht sie schon wieder heraus. Dies hat

Ruge nicht ausgesprochen, nicht entwickelt. Richtig aber ist, daß er zum Humor, zur wahren und ganzen Komik die innere, geistig allgemeine Kontinuität der Idealität des Endlichen (Idealität nämlich nach unserer Bestimmung, im Sinne von: Berechtigung genommen, weil die Idee in den Widersprüchen selbst sich fortbehauptet) gegen Weiße fordert, welcher die Kontinuität, in der sich das Totalbewußtsein des Humors seinen Ausdruck geben soll, nur in quantitativem Sinne als einen in zusammenhängende Reihen oder Ketten fortgezogenen Witz versteht. Diese Kontinuität hat auch der Witz schon als bloßer Witz, er sucht sie sogar, und was in § 200 vom bildlichen Witze gesagt wurde, gilt nun von allem. Im Gefühle seiner Punktualität sucht er durch quantitative Fülle zu ersetzen, was ihm an Qualität fehlt. J. Paul, im Gefühle der Notwendigkeit der Selbstverteidigung, fordert, weil der einzelne Witz schnell verpufft und wie die Biene mit ihrem Stich den Stachel verliert, daß der Witz fortreize, denn jeder Reiz mache einen zweiten nötig, und so fort, daß er gieße, nicht tröpfle (a. a. O. § 53). Dies ist so weit wahr, als diese kleine Münze, wenn einer zeigen will, daß er reich ist, in Menge ausgeworfen werden muß. Allein kleine Münze bleibt kleine Münze, der Reiche hat auch Diamanten. Den sprudelnden Witz soll eine höhere Komik ablösen, welche da eintritt, wo er durch die Fortsetzung seiner scharfen, aber immer vereinzelten Reize anfängt zu ermüden und abzustumpfen. Der Witz verbessert durch Anhäufung seinen Mangel nicht. Da J. Paul selbst weit mehr als bloß witzig ist, so hätte er sich die halbwahre Verteidigung der Verschwendung des Witzes ersparen können; die Verschwendung ist nötig, aber sie soll selbst ein Ende nehmen und eine komische Fülle höherer Art in die Leere, die sie zurückläßt, treten lassen. Schriftsteller, die bloß witzig sind, erscheinen ärmlich und gemein.

2) Was fehlt, ist ein Sein. Das komische Subjekt soll, was es als komisch weiß, selber sein, es soll zu dieser Unmittelbarkeit zurückkehren. In der Posse stand zwar der komische Gegenstand auch außer dem lachenden Subjekte, aber dieses, sinnlich wie es ist, fühlte sich mit ihm in Einer Welt und trennte nicht; daher nahm es gerne die Narrensprünge auch auf sich selbst. Nun soll dies in höherem Sinne zurückkehren. Das tätige Subjekt soll selbst komisch sein, aber freilich dieses Sein als einen Bruchteil des allgemeinen Seins wissen und

so wissend den belachten Toren zugleich in sich und überall sehen, sich zugleich über ihn stellen und demütig mit ihm fortleben und, wo es ihn trifft, zutraulich ihm die Hand reichen, nicht einsam bleiben, sondern im allgemeinen Flusse mitschwimmen. Was dem Witze fehlt, spricht J. Paul in der schon zu § 94, 2 teilweise angeführten Stelle vollständiger so aus: „Der Witz, das Anagramm der Natur, ist von Natur ein Geister- und Götterleugner, er nimmt an keinem Wesen Anteil, sondern nur an dessen Verhältnissen; er achtet und verachtet nichts; alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird; er will nichts als sich und spielt um das Spiel; er ist atomistisch ohne wahre Verbindung; gleich dem Eise gibt er zufällig Wärme, wenn man ihn zum Brennglase erhebt, und zufällig Licht oder Eisblink, wenn man ihn zur Ebene abplattet, aber vor Licht und Wärme stellet er sich ebenso oft, ohne minder zu schimmern. Darum wird auch die Welt täglich witziger und gesalzener, wie das Meer sich nach Halley jedes Jahrhundert stärker salzt." (Der letztere Witz dient freilich dem Witze nicht eben zur Empfehlung, denn er ist matt, weil er weder trifft, noch ohne Treffen ergötzt.)

3) Ein solches Bewußtsein wird gegen alles unendlich Kleine gerecht werden. Wie es an sich selbst erfährt, daß in diesem das Höchste selbst seine Wurzeln hat, wird es die Wohlweisheit des züchtigenden Witzes lassen. Es wird hinter dem unendlich Großen das unendlich Kleine hervorlauschen, im unendlich Kleinen aber die eigene freie Strahlenbrechung des unendlich Großen sehen.

c) Das absolut Komische oder der Humor.

§ 205

Der Witz hat sich nicht nur dem Stoffe nach über die ganze Welt des Erhabenen verbreitet, sondern auch, da er zu jedem Nächsten das Entlegenste herbeizog, die Welt der Objekte zu einem allgemeinen Ortswechsel und Ineinander durchgearbeitet. Dieses Herbeiziehen des Entlegenen hat er als Ironie zwar aufgegeben, aber während er durch das ironische Ansichhalten den ersten Schritt tat, sich in sein Objekt einzulassen, hat er doch zugleich

das Ergebnis jener Willkür nicht verloren, und wenn sich nun das Subjekt sowohl in anderen Formen des Witzes als auch in der ironischen durch das dem Witz inwohnende Bedürfnis stets neuer Stoffe und neuer Auflösung derselben über alles und jedes ins Unendliche ausbreitet, so muß der Punkt eintreten, wo das wissenschaftliche Bewußtsein des Mangels im Witze sein eigenes wird: das Subjekt muß sich selbst unter seine komische Tätigkeit subsumieren. Jetzt ist die Objekt und Subjekt trennende Reflexion aufgehoben; die Reflexion kommt bei dem reflektierenden Subjekte selbst an und hebt daher die erste einseitige Reflexion auf.

Dem Witze muß endlich einfallen, daß er sich selbst ausgelassen hat: so und nicht anders ist der Übergang zum Humor zu begründen. Weiße und Ruge, schon Jean Paul, gehen vom Begriffe der Universalität, der allgemeinen Nichtigkeit des Endlichen aus, welche die ersteren schon in der Ironie finden; die Selbstverlachung des Humoristen wird dann erst aus dieser Allgemeinheit abgeleitet. Allein dies ist umzukehren; denn daß ich mich selbst unter das Komische subsumiere, ist die erste Bedingung universaler Komik. Ihr Eintritt vermittelt sich notwendig dadurch, daß der Witz, da er an allem herumkommt, auch bei dem eigenen Subjekte ankommen muß. Seine Kontinuität war eine äußerliche, allein diese ist die Übung und Bildung zur innerlichen. Sie war aber nicht nur eine Ausdehnung über alle möglichen Stoffe, sondern auch ein allgemeines Durcheinanderschütteln vermittelst des Sprungs zur entlegenen zweiten Vorstellung. So wird das Subjekt reif zu der Subsumtion des Humors. Der bloß Witzige, der immer als Ich handelte, aber nur über ein Nicht-Ich etwas aussagte, muß endlich auch: Ich sagen, d. h. er muß sagen: auch ich bin komischer Stoff. Es ist dies Reflexion der Reflexion. Die erste Reflexion war ein Reflektieren des Ich über die Nicht-Ich; als Nicht-Ich nämlich wurde auch das verlachte Ich in Anderen behandelt, weil der Witz lieblos war, und das eigene Ich selbst stellte sich außer den Schuß. Jetzt biegt es sich auf sich zurück, reflektiert sich auf sich selbst und hebt dadurch die erste Reflexion, welche sich zwar ihres trennenden Aktes, aber des eigenen Subjektes nicht als eines miteingeschlossenen Stoffs bewußt war, auf. Das eigene Subjekt gehört

mit zum Stoffe und das verlachte fremde Ich Anderer ist ebendarum nicht mehr Nicht-Ich, sondern das eigene andere Ich des Lachenden. Es ist dies natürlich nicht so vorzustellen, als sei ein empirisch gegebenes Subjekt zuerst bloß witzig und schreite nachher zum Humor fort; im Begriffe aber setzt der Humor den Witz voraus. Wie sich das Nacheinander der Stufen im Begriff zu Bildungsstufen in der Zeit verhalte, dies zu erörtern ist nicht hier der Ort. Nur soviel ist hier zu sagen, daß man ins Große gehen und die Weltalter ins Auge fassen muß. In der Lehre von der Phantasie wird dieser Standpunkt eintreten; der allgemeine Teil aber muß daran halten, daß in irgendeiner Form auch der Humor wie der Witz schon da vorkommen muß, wo die objektive Komik die der Kunststufe einer Zeit entsprechende allgemeine Grundlage bildet; dafür kann vorläufig auf Aristophanes hingedeutet werden.

§ 206

Wenn aber den Witz an sich schon sein innerer Mangel zu dieser Umwendung treibt, so stellt sich überdies der in § 182 aufgestellte Begriff einer unendlichen Reihe als weiterer Grund der Notwendigkeit dieses Übergangs ein; denn der Abschluß dieser unendlichen Stellung von Subjekt über Subjekt kann, da dem Witze als solchem die Bedingung desselben (§ 183) fehlt, noch nicht unmittelbar eintreten. Wohl aber muß, wenn je über dem Witzigen noch ein Witzigerer steht, der jenen zu seinem Objekte macht, der Witz an sich selbst die Erfahrung machen, daß er das eigene Subjekt nicht von seiner Tätigkeit ausnehmen durfte. Die Reibung des Witzes am Witze, zusammenwirkend mit dem, was ihn vermöge seines inneren Wesens vorwärts drängt (§ 204), wirft sein Bewußtsein nach innen, und so geht aus der Vielheit der witzigen Subjekte, ebenso wie in § 115. 116 aus der Vielheit der erhabenen, eine neue Einheit hervor, die Einheit des komischen Subjekts und Objekts, welche aber nicht wie im Tragischen das einzelne Subjekt negiert, sondern vermöge seiner Berechtigung im Komischen sich als eine einzelne ungeteilte Persönlichkeit

darstellt, in welcher die trennende Reflexion des Witzes erloschen, welche das Komische, das sie erzeugt, auch ist: ein Sein, worin die sinnliche Wirklichkeit des objektiv Komischen wieder gewonnen ist.

Die Reibung des Witzes am Witze würde an sich allein den Witz noch nicht zur Selbsterkenntnis bringen, denn der Witz schließt ja seinen Gegenstand aus, entbindet in ihm nicht das Bewußtsein der Verirrung; gegen diese Entbindung wird sich der Witzige, der als solcher immer selbstgefällig ist, noch mehr sträuben, wenn er selbst vom Witzigeren getroffen wird. Allein dies Moment wirkt nun zusammen mit der Durcharbeitung des Bewußtseins, oder der Hineinarbeitung alles Stoffs ins Bewußtsein, welche nach § 205 den Witz reif macht zum Insich-gehen. Ebenso sahen wir das erhabene Subjekt im negativ Pathetischen (§ 112 ff.) durch ein erhabeneres besiegt, in sich zurückgewendet und genötigt, in sich mit sich selbst zu kämpfen. Nach der Betrachtung dieses Kampfes wandten wir uns zu der aufsteigenden Linie, welche durch die Stellung des erhabeneren Subjekts über dem erhabenen entsteht (§ 115, 1); dann aber sahen wir die erhabenen Subjekte sich zusammenschließen (§ 115, 2), und daraus ging uns eine neue Form, das absolut erhabene Subjekt, das Tragische hervor (§ 116 ff.). Dasselbe verhielt sich aber negativ, in der Einschließung ausschließend, zum einzelnen Subjekte; im Komischen dagegen ist dieses berechtigt, die absolute und übergreifende Natur des Allgemeinen muß also hier ganz als eigener Prozeß des einzelnen Subjekts, der ihm die reale Auflösung in das Allgemeine durch Leiden und Untergang erspart, sich darstellen (vgl. § 183); innerhalb dieses wirklichen Subjekts selbst biegt sich die unendliche Linie in den Kreis zurück, es ist Objekt und Subjekt der Komik zugleich, und hiemit ist das Ende gefunden, worin das Komische sich abschließt. Zunächst jedoch ist nicht dies ins Auge zu fassen und zu verfolgen, wie das humoristische Subjekt sich in sich von seinem Widerspruche befreit, sondern das Erste ist dies, daß die trennende Reflexion erloschen ist. Dem Subjekte fällt es ein, daß es selbst komisch ist; daraus folgt freilich der erfüllte Akt der Reflexion über sich selbst, vorerst aber ist nur festzuhalten, daß das bloß witzige Reflektieren über Andere ein Ende hat und eine komische Person vor uns steht, ein S e i n: das sinnliche Ganze des objektiv Komischen ist wieder vorhanden. Eine lebendige Persönlichkeit ist gewonnen, die

sich Mensch unter Menschen fühlt; wie sich ihr Bewußtsein ausdrücklich über sich und die Welt ausbreitet, dies ist erst im weiteren zu erörtern.

§ 207

Zunächst nun ist diese Persönlichkeit zu betrachten, wie sie 1
an sich bestimmt ist. Soll sie den ganzen komischen Prozeß innerhalb ihrer selbst vollziehen, so muß sie das erste Glied desselben, das Erhabene, als ihren eigenen Gehalt in sich tragen. Im Witze ist die allgemeine Bestimmung des Komischen (§ 184), daß die Subjektivität das Erhabene, das sie als eine ihr fremde Macht vernichtet, in sich selbst aufbewahre, ins Unsichere geraten, während ihre Erfüllung im objektiv Komischen durch dessen zwar noch unmittelbare und des tieferen Kampfes entbehrende Gemütlichkeit gesichert ist; denn da das witzige Subjekt sich selbst ausnimmt, so fragt es nicht nach seiner Ermächtigung zum Komischen, und es kann den komischen Akt ebensogut in liebloser als in wohlmeinender Gesinnung vollziehen (§ 203). Das humoristische Sub- 2
jekt aber kann das ganze Komische nur dann sein, wenn auch das erste Glied in ihm als Wirklichkeit gegenwärtig ist, also nicht nur als Wissen, sondern ebenfalls in der Bestimmtheit des Seins, als Gefühlsleben, als Macht des Gemüts in dem erfüllteren Sinne sittlicher Begeisterung.

1) Das objektiv Komische lebt und läßt leben; es ist gutmütig. Spielt es mit der bloßen Kraft, so entsteht die Frage nach sittlichem Werte gar nicht. Spielt es mit dem Guten, so ist es schon als Spiel eines glücklichen und gesunden Volkes sicher, in der sittlichen Substanz zu verbleiben. Diese ist im Witze gesprengt. Was über dessen formelle Subjektivität, in welcher die sittliche Gesinnung zufällig wird, im Paragraphen gesagt ist, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Näher tritt die Forderung sittlicher Würdigkeit wieder in der Ironie; denn ich darf mich nicht als Folie dem Verirrten unterlegen, wenn ich

mich nicht als wahren, sittlichen Geist weiß. Allein auch die Ironie wartet dennoch nicht ab, bis ihr Beruf in diesem Sinne entschieden ist. Bürgschaft gibt nur ein Charakter, der schon mehr als ironisch ist (§ 203).

2) Gibt es nicht humoristische Charaktere, wie Falstaff, in welchen das Gute nichts weniger als eine Macht im Gemüte ist? Darauf wird die Antwort folgen, wenn in der Darstellung der verschiedenen Stufen des Humors die Beschränkungen und Wendungen, welche diese Sätze erleiden, zur Sprache kommen werden. In Hamlet aber, der freilich, aber aus anderem Grunde, auch nicht der reinsten Stufe des Humors angehört, lebt glühender Eifer sittlicher Gesinnnung.

§ 208

Diese Erhabenheit ist nun in Einem und demselben Subjekte mit dem unendlich Kleinen behaftet. Es ist zunächst gleichgültig, ob dieser Druck ein besonders empfindlicher ist, wie er durch die Last einer dem innern Adel widersprechenden Erscheinung, durch ärmliche Lage, widerwärtige Zufälle, kleinliche Schwächen für das edle Subjekt sich gestaltet, oder ob er nur Gefühl der allgemeinen menschlichen Schwäche und Abhängigkeit bei geringem Maße der eigenen ist. Denn einesteils ist in dieser Form der Komik die sinnlich helle Beobachtung der Posse und das geschärfte Auge des Witzes für jeden Anstoß erhalten, anderntteils wird diese Schärfe noch gesteigert durch die Tiefe und Reinheit des Gefühlslebens, welches, im Erhabenen heimisch, für den Druck des unendlich Kleinen im höchsten Grade empfindlich wird. Daher wird jeder Anstoß zu einem unendlichen Schmerzgefühle, und da das Leben eine Reihe von solchen ist, so schwebt die Grundstimmung zwischen dem Genuß jener reinen Erhebung und der tiefsten Trauer und Entrüstung über diese unendlichen Hemmungen.

Die humoristische Persönlichkeit braucht kein Gottwalt im dünnen Nankingröckchen, kein armer Dorfschulmeister, auch kein grundliederlicher Falstaff zu sein. Katarrh und Hühneraugen reichen hin, eine

Natur, wie sie der Humor fordert, unendlich unglücklich zu machen, denn sie hat die geistige Organisation, zu fühlen, was das heißen will, in der Ausführung der reinsten Zwecke gehindert, in den schönsten Augenblicken gestört zu sein durch Husten, Schneuzen, Spucken, Niesen, Hinken. Sie ist darin so empfindlich wie nacktes Fleisch in einer Wunde, sie ist ein schalloses Ei. Wir werden weiter unten von der Hypochondrie des Humoristen besonders reden. Ebenso macht er sich über den kleinsten sittlichen Flecken die grausamsten Vorwürfe. Der Humor setzt daher, da die Hemmungen beider Art endlos fortgehen, das tiefste Unglück des Bewußtseins voraus.

§ 209

So ist die seiende Persönlichkeit bestimmt, in welcher sich 1
zunächst die Reflexion des Witzes ausgelöscht hat; aus diesem Sein aber befreit sich der Humor durch die Bewegung einer zweiten, auf das eigene Subjekt zurückgehenden, ganzen Reflexion. Durch diese begreift er sich als Ein Subjekt und setzt die beiden Gegenglieder ineinander, so daß er seinem erhabenen Ich das unendlich Kleine und diesem jenes unterschiebt ganz im Sinne von § 174 ff., der aber nun erst durch die Einheit des in sich gegangenen Subjekts seine Erfüllung findet. Das unendlich Kleine im eigenen Subjekt erkennt er nunmehr als berechtigt und unendlich wertvoll, weil er es als Grund und Boden des Erhabensten erfaßt, und auf dieses ist er nicht stolz, weil es jenes Bodens nicht entbehren kann, und so geht der Widerspruch der sittlichen Größe und Kleinheit, der Begeisterung und Verzweiflung in die reine Einheit der Selbsterhebung und Selbstverlachung auf: die
Frucht eines selbsterlebten Kampfes, worin die Bewußtheit des 2
Witzes in höherer Form als eine errungene wiederkehrt.

1) J. Paul, dessen Bestimmungen über den Humor nach Grundlage und Ausgangspunkt hier noch nicht zu beurteilen sind, hebt als wesentliches Moment desselben die Selbstverlachung des Humoristen hervor, zwar, wie schon gesagt, in anderem Zusammenhange, so näm-

lich, daß die Weltverlachung vorausgesetzt ist, zu der wir erst übergehen und in welcher wir die Selbstverlachung als wesentlichen Teil allerdings werden eingehen sehen. Ganz richtig aber stellt er auf, wovon wir ausgingen, daß die Idee oder Unendlichkeit im Komischen des Humors eine innere im Subjekte sein müsse (a. a. O. § 34); sonst kann ich ihr, sagt er, den subjektiven Kontrast nicht als objektiven unterlegen, d. h. nicht mir vorstellen, als habe die unendliche Idee selbst wissentlich gegen sich gehandelt, indem sie sich in die Widersprüche der Existenz verstrickte. Widerspruch des Bewußtseins mit sich kann die absolute Idee nur sein, wenn sie Subjekt ist. Nun fährt er fort: „folglich setze ich mich selber in diesen Zwiespalt und zerteile mein Ich in den endlichen und unendlichen Faktor und lasse aus jenem diesen kommen.“ Im Humor sind die Fehler des Menschen als liebenswürdig anerkannt, und zuerst findet der Humorist in sich selbst das unendlich Kleine als denselben Boden, worin das Höchste die Wurzel hat, das empirische Ich als Basis und Erscheinung des reinen Ich. Wem dies Selbstliebe und verwerfliche Selbstbeschönigung scheint, der vergißt, daß das Subjekt in diesem Bewußtsein sich wohl bescheidet, um des Hohen willen, was vielmehr der wahre Gegenstand der Selbstliebe ist, als wäre es etwas Reines und Absolutes, über die Mängel und Fehler, womit es in derselben Persönlichkeit behaftet ist, hinwegzusehen. Der Humorist erkennt sich selbst als einen Toren; er erkennt sich so, und dies kann er nicht anders, als wenn er von dem wahren Geiste, der ihn erfüllt, ausgehend das Niedrige und Unbewußte in sich von dieser Widerlage aus als solches erkennt. Aber er setzt sich ebendadurch in Einem Atem als weise und töricht, denn der so Setzende und so Gesetzte ist derselbe, und ebendieser in Identität zusammenfassende Akt ist die Selbstbefreiung. Die Weisheit und Hoheit setzt sich darin herab, und die Torheit absolviert sich, „begnadigt sich“ (Ruge a. a. O. 186).

2) Die Bestimmtheit des Subjekts abgesehen von diesem Akte der Zusammenfassung seiner selbst wurde ein Sein genannt. Sie ist freilich schon Leben und Bewegung, aber noch abgesehen von diesem Akte der Selbstbefreiung doch erst bloßer Stoff. Ebendieses Stoffleben ist es, wodurch die sinnliche Fülle der Posse wieder in das Komische hereintritt. Wenn dieser Gehalt vor dem Akte der Zusammenfassung schon Persönlichkeit hieß, so ist das Wort noch unbestimmter oder im Vor-

griffe jenes Akts gebraucht; in Wahrheit ist die Persönlichkeit erst da, wo derselbe irgendwie eingetreten ist, denn sonst fällt sie in ihren Widerspruch auseinander: was bei der Stufe des gebrochenen Humors wieder aufzufassen sein wird. Die humoristische Persönlichkeit ist eine sich selbst verarbeitende, ihre Komik ist die Frucht eines selbsterlebten Kampfes, und so kehrt, was dem Witze den höheren Wert gibt, das Selbstbewußte seines Tuns nämlich, in tieferer Weise zurück als ein im Kampfe und in Schmerzen geborenes Selbstbewußtsein. Schon darum, und noch ehe wir die Ausdehnung dieses Bewußtseins auf die nun in demselben Lichte betrachtete Welt ins Auge fassen, ist der Humor als ein bewußter Akt, als ein freier Entschluß (J. Paul a. a. O. § 34) zu fassen, als ein vermittelter, errungener, bleibender Besitz des Geistes (Ruge a. a. O. S. 184). Der Humor gehört der Erfahrung, der Bildung, nicht der leichten Unschuld der Jugend.

§ 210

Da aber der sittliche Gehalt dieser Persönlichkeit seinem Wesen nach ein allgemeiner, ein Zusammenleben mit allem Erhabenen und der Wirklichkeit der Idee überhaupt ist und da die Schärfe des Anschauens und Fühlens dem humoristischen Subjekte alles Kleine, Ärmliche und Schlechte aufdeckt, womit diese in ihrer Verwirklichung überall und immer sich verstrickt, so ist ihm sein eigenes Selbst nur Bild und Brennpunkt des Widerspruchs, der durch das Weltganze geht. Dem Stoffe nach kann auch der Humor dieses oder jenes Erhabene ergreifen; er wird sich zwar noch gewisser als der Witz zu den höchsten Formen desselben wenden und sie, wie er selbst innerlich ist, als innere Gegenwart des geistigen Lebens in ihre Tiefe verfolgen; allein das wesentlich Unterscheidende ist nicht dies, sondern daß der Humor das Bewußtsein der Allgemeinheit hat und jedes Erhabene, das er in seinen Fall begleitet, als Form des absolut Erhabenen weiß.

Der Humor legt das ganze Endliche auf die Folie des ganzen Unendlichen: darin findet auch J. Paul den Unterschied von allem übrigen Komischen, das nur Endliches mit Endlichem kontrastiert.

Das Letztere weist er dem Verstande zu, den Humor aber, der jenen unendlichen Kontrast zwischen den Ideen und der ganzen Endlichkeit selbst erzeugt, der Vernunft (a. a. O. § 31). Allein dies ist eine mangelhafte Bestimmung. Wo irgendein Erhabenes aufgelöst wird, geht alles andere Erhabene mit; fällt Eins, so fällt alles. Wo irgend über etwas gelacht wird, wird immer über alles gelacht. Allein die Posse und der Witz haben davon kein Bewußtsein; sie nehmen, was kommt, und sorgen für das Übrige nicht. Verstand, im Vordergrunde der Vernunft tätig, wirkt in allem Komischen, nur ist die Vernunft erst im Humor zum Bewußtsein des Allgemeinen entwickelt. Ruge macht dies geltend, zwar in anderem Zusammenhang, da er schon von dem Akte der Befreiung spricht, während wir jetzt wieder bei dem ersten Gliede des Stoffes dieser Befreiung verweilen; aber auch schon von diesem gilt es, daß, während der Witz nur „diesen Fall, diese Erscheinung" (a. a. O. S. 182. 183) meint und trifft, der Humor dagegen jedes Erhabene in die absolute Idee einreiht. Dies folgt schon aus seiner eigenen sittlichen Erfüllung, denn bewußter Wille des Guten ist allgemein. Eine weitere Untersuchung darüber, welcherlei erhabene Stoffe der Humor vorzüglich ergreife, ist daher nicht anzustellen. Daß er das Erhabene vorzüglich in seinen höchsten Formen erfaßt und zugleich in seine Tiefen als subjektives Leben verfolgt, bedarf keines Beweises. Die Schrift des Verfassers über das Erhabene und Komische meinte noch (S. 208), einen Stoffunterschied ziehen zu können, und übersah, daß selbst jene tiefere Art der Fassung den Humor noch nicht wahrhaft vom Witze unterscheidet. Allerdings aber ist auch der letztere Punkt nicht zu übersehen. Der Witz faßt z. B. die Religion nicht mehr bloß als sichtbare Kirche, wie das objektiv Komische, sondern als geistiges Leben, doch beschäftigt er sich mehr mit dem theoretischen Widerspruch und mit dem in seine geheimen Motive verfolgten praktischen, als mit dem Gemütsleben der Religion. Dies erfüllte innere Leben in der Art komisch darstellen, wie Schmelzle von sich erzählt beim Abendmahle, ist Humor.

§ 211

1 Der Humor weiß daher, wo er nur irgendein Erhabenes in seine Störung verfolgt, daß nichts rein ist, und sein Schmerz

ist so allgemein, wie seine Begeisterung, ja der tiefste Ekel und Überdruß an der Welt. Was nun die Natur des Gegenglieds 2
betrifft, so öffnet sich ihm schon darum, weil er das Erhabene als Gemütsleben aufsucht, vor allem das Gebiet der inneren Störungen, und er hat den tiefsten Blick in ihren geheimen Ursprung, allein dadurch ist der äußere Zufall und der gröbste Gegenstoß nicht ausgeschlossen; das Eigene des Humors ist, daß er auch diesen mit Bewußtsein in Ein allgemeines Subjekt mit dem Erhabenen, das sich in ihn verstrickt, zusammenfaßt. Er erweitert 3
so sein Ich zur Welt, seinen innern Widerspruch zum Weltwiderspruch, und was sich ihm als ein Verstricktes darstellt, ist ihm, weil in Wahrheit in der Subjektivität sich ewig das Ganze des Daseins in sich zusammenfaßt, die Welt als unendliches Subjekt.

1) Der Humorist treibt immer Metaphysik. Wo der Naive ein Übel als einzelnes verschmerzt, der Witzige den Ärger los wird durch einen Witz, da denkt der Humorist weiter und sieht das allgemeine Elend und Übel, daß in Wahrheit nichts rein ist. Dieser Satz kann nur mißverstanden werden, wenn man ihn böswillig aus dem Zusammenhang reißt. Der Schmerz des Humoristen ist daher immer allgemein und wäre als Weltschmerz zu bezeichnen, wenn dies Wort nicht durch Mißbrauch lächerlich geworden wäre. Ihm ist die Welt „ekel, schal und unersprießlich, ein wüster Garten, der auf in Samen schießt: verworfnes Unkraut erfüllt ihn gänzlich".

2) Die innern Störungen scheinen oft so außer Zusammenhang mit dem reinen geistigen Leben des Subjekts zu stehen, daß die Vorstellung sie dem Teufel zuschreibt, wie dies humoristisch Schmelzle in der vorhin angeführten Szene tut. Der Humor kennt aber wohl ihre Quelle in den geheimen Abgründen der menschlichen Seele. Es folgt aus der Innerlichkeit des Humors, daß er vorzüglich Störungen dieser Art aufsucht; aber auch den äußern Zufall zieht er ebensogern herein, sei es im strengen Sinne, wo er wirklich bloßer Stoß von außen ist, sei es im ungenaueren, wo er z. B. in zufälligen Anwandlungen des Körpers besteht, worin der Humor so zynisch ist als die Posse. Der Unterschied liegt auch hier nicht im Stoffe, sondern in der Form, und

diese besteht darin, daß der Humor eigentlich erst es ist, der aus dem Ernst macht, was in § 178 gesagt ist, aber so, daß er die Gegenglieder nicht etwa nur in irgendein Subjekt zusammenfaßt, sondern in das Subjekt überhaupt.

3) J. Paul drückt den in § 210, Anm. angeführten Satz näher so aus, daß der Humor die Endlichkeit als subjektiven Kontrast der Idee (Unendlichkeit) als objektiven unterschiebe und leihe, d. h. (vgl. § 209, 1) sich vorstelle, als sei die Idee selbst als Ganzes ein Subjekt, das im Endlichen mit Bewußtsein um diese Verstrickung sich verstricke, wie das eigene, einzelne Subjekt des Unterschiebenden. Die Idee ist aber wirklich dieses Subjekt, indem sie ihre erste Verwirklichung als Natur unendlich in unendlichen Subjekten zusammenfaßt. Was daher der Humorist in sich selbst findet, diesen Widerspruch, erweitert er mit Fug und Recht zum Weltwiderspruche. Die bloß fingierende Zutat ist nur diese, daß er diese Zusammenfassung, die sich im Weltganzen ewig vollzieht, schon da als eine vollzogene setzt, wo sie im besonderen Falle nur eine mögliche ist.

§ 212

Ebendiese Zusammenfassung des Weltganzen in Ein Subjekt ist aber, wie sie den Schmerz nur um so schneidender macht, ebenso auch der Schritt zur Versöhnung, die sich nun aus diesem allgemeinen Widerspruche ebenso erzeugt wie nach § 209 aus dem einzelnen des humoristischen Subjektes selbst. Ist die Einheit der widersprechenden Glieder auch hier Subjekt, so ist dies All-Subjekt dieselbe freie Bewegung, die ihre Erhabenheit zwar dem unendlich Kleinen preisgibt, aber nur, weil dieses auch im Weltganzen als Heimat, Reiz und heilsame Grenze derselben sie wahrhaft in sich aufnimmt. Ist das Kleinste im Größten, so ist das Größte auch im Kleinsten. Der Humor ist daher gegen die Torheit, die er auflöst, nicht nur darum liebevoll, weil er in jeder einzelnen die allgemeine sieht, daher sich miteinschließt und die nunmehr begründete Weltverlachung notwendig stets zur Selbstverlachung zurückkehrt, sondern weil in jener wie in dieser das Bewußt-

sein des unendlichen Wertes des unendlich Kleinen mitenthalten ist.

Hier ist ein tieferer Mangel, der sich durch J. Pauls ganze Darstellung hindurchzieht, hervorzuheben. Er nennt die „weltverachtende Idee" die Widerlage in dieser Form des Komischen, er sagt, der Humor verlasse den Verstand, um vor der Idee fromm niederzufallen, er ziehe die Sinnenwelt wie in einem Hohlspiegel eckig und lang auseinander, um sie gegen die Idee aufzurichten und sie ihr entgegenzuhalten, usw. Die wahre Meinung ist daher offenbar die, daß die Sinnenwelt, indem sie in ihrer ganzen Breite auf die Idee als Folie gelegt wird, in ihrer ganzen Nichtigkeit erscheinen soll. Ebenso faßt, wie wir sahen, Ruge den Humor. Allein dies wäre vielmehr Satire, nicht Komik, nicht Humor. Je mehr sich die Sinnenwelt aufspreizt, desto unfähiger soll sie erscheinen, die Vernunft in sich zu tragen, welche „wie Gott nicht einmal im größten Tempel eingeschlossen ist". Der Sinn des Humors ist vielmehr, daß Gott selbst im kleinsten Tempel, selbst in dem schwachen, eigensinnigen Menschenherzen sich einzuschließen nicht verschmäht, weil er sich dieser Einschließung als Einschließung bewußt, daher ebenso über sie hinaus ist. Diese falsche Erklärung des Humors als Satire ist selbst in den so geistvollen Bildern J. Pauls ausgesprochen: „Wie Luther im schlimmen Sinn unsern Willen eine lex inversa nennt, so ist es der Humor im guten, und seine Höllenfahrt bahnt ihm die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz gekehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar hinaufwärts" (§ 33). Nun folgen zwar Stellen, welche entschieden die Berechtigung des Endlichen aussprechen, so die in § 209, 1 angeführte, so in § 33: „Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschauet, so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisset und verknüpft, so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist"; allein J. Paul bringt diese Ansichten nicht zusammen, der Schmerz und die Größe bleiben daher am Ende doch der feste Punkt, das Lachen nur ein Mittel, statt daß alles in Ein geistig freies Lachen aufgeht. Auch in Ruges Auffassung gilt die Endlichkeit zwar ebenso alles

als nichts, sie ist zwar ebenso Gefäß des Ewigen als sündhaft (S. 186), aber diese „Begnadigung" des Endlichen durch die Liebe kann nicht mehr aufkommen, nachdem von der Nichtigkeit als dem Grundbegriff ausgegangen ist. Beide nun haben ferner ganz richtig die Allgemeinheit der Weltverlachung als wesentliches Merkmal des Humors ausgesprochen, deren Bürgschaft die Selbstverlachung des Humoristen ist. Ruge führt S. 188 die schönen Stellen aus J. Paul an, worin dieser zeigt, wie der Humorist nie den einzelnen Toren, sondern immer die allgemeine Torheit meint und trifft und sich dadurch von dem gemeinen Satiriker (hiedurch verrät sich J. Paul, denn der edle Satiriker wäre demnach Humorist) unterscheidet. J. Paul nennt dies die humoristische Totalität. Als Ausdruck dieser Totalität fordert er eben die Selbstverlachung, und so auch Ruge. Allein dies alles ist nicht genug. J. Paul verrät auch dadurch seine Verwechslung des Humors mit der edleren Satire, daß er sagt (§ 32), der Humor sei gegen einzelne Torheiten darum mild und duldsam, weil diese in der Masse weniger bedeuten und beschädigen und weil der Humorist seine eigene Verwandtschaft mit der Menschheit sich nicht leugnen könne; allein gegen die ganze Masse müßte ja dann der Humor um so mehr Verachtung haben und eben dann könnte er das eigene Subjekt entweder nicht einschließen oder nur mit Zerknirschung. Vielmehr gilt auch hier, daß, was ganz allgemein ist, kein absolutes Übel sein kann, und daß in der großen Torenwelt die Torheit als Unterlage, Reizmittel und geheime Geburtsstätte der Weisheit gerade wirklich liebenswürdig wird.

§ 213

Wendet man § 181, 1 auf den Humor an, so entsteht die Frage, ob eine objektiv und eine subjektiv humoristische Persönlichkeit zu unterscheiden sei. Nur in ganz relativer Bedeutung ist dies auf dieser höchsten Stufe zu bejahen, denn eben die freiere Persönlichkeit, welcher dort das eigene Bewußtsein des Widerspruchs als dauerndes Eigentum zuerkannt wird, ist die Bedingung des Humors. Das Subjekt von tieferer sittlicher Lebendigkeit, dessen reines Selbstgefühl durch die Unangemessenheit der eigenen Er-

scheinung, durch Druck des Zufalls und unbesiegte Nachwirkung innerer Unfreiheit gebrochen ist, wird notwendig in sich zurückgeworfen und vollzieht selbst in sich über sich und die Welt den komischen Prozeß. Es kann nun zwar allerdings dieser Prozeß mehr oder minder sich zur freien Fertigkeit entwickeln; wenn aber hiedurch über den vergleichungsweise bewußtloseren der vergleichungsweise bewußtere Humorist tritt, so hört darum jener nicht auf, das ganze Komische in sich darzustellen und die Stelle einzunehmen, wo dieses qualitativ seine Stufenleiter abschließt.

Man pflegt einen objektiv und einen subjektiv humoristischen Charakter zu unterscheiden und unter jenem die unendlich gehaltvolle, aber durch Widersprüche gehemmte und dieser ihrer Verstrickung sich nicht bewußte Persönlichkeit, unter dieser die bewußte zu verstehen. J. Paul nennt die letztere Persönlichkeit den humoristischen Dichter und bringt so den Gegensatz der unmittelbar seienden und der künstlerisch hervorgebrachten Schönheit herein. Dies ist jedenfalls zu viel, denn man ist darum, weil man den Widerspruch in sich und der Welt belacht, noch nicht Dichter; der Humor ist außer und vor der Kunst da, wie alles Schöne in dem Sinne, der noch zu untersuchen ist. Allein J. Paul hat auch übersehen, daß er diesen Gegensatz überhaupt nur ganz relativ ziehen kann, nachdem er einmal die Meinung, der Humor könne oder müsse unbewußt und unwillkürlich sein, einen Wahn genannt hat; demnach dürfte er den bloß objektiv sich selbst widersprechenden Charakter nicht humoristisch, sondern nur komisch nennen. Das Wahre aber ist dies, daß zum Humor immer eine Persönlichkeit von gebrochenem unendlichem Gehalt vorausgesetzt wird, welche notwendig irgendwie, als entwickeltere oder unentwickeltere Anlage, auch den Blick in das eigene Innere und in den Widerspruch der Welt frei hat. Gottwalt ist neben Vult bloß objektiv humoristisch, er ist jünger, unerfahrener und von der Not unmittelbarer gedrückt, wogegen Vult schon seiner ganzen Lage nach freier ist, daher in jenem der Blick in sich und die Welt noch nicht entbunden sein kann; allein im Fortgang müßte er notwendig von Vult das humoristische Bewußtsein aufnehmen, wie dieser an ihm aufs neue zu Herz und Gemüt sich erwärmt. Als bloß relativ erscheint der Gegensatz auf den

ersten Blick in Siebenkäs und Leibgeber. Der, welcher mehr leidet, ist allemal der scheinbar oder mehr bloß objektiv Humoristische, denn im Zustande des gegenwärtigen Leidens ist schwer lachen; er befindet sich zwischen der Stellung des komischen Objekts und zwischen dem Humor; allein die innere Tiefe vorausgesetzt, wie dies das Wesen des Humors verlangt, so muß nach dem Leiden oder nach einer Reihe von Erfahrungen notwendig das humoristische Bewußtsein sich in ihm entbinden.

§ 214

Der Humor muß seinem komischen Bewußtsein bestimmten Ausdruck geben, und dies geschieht durch die Formen der Posse und des Witzes, welche in ihm als ihrer höheren Einheit aufgehoben sind, indem die Reflexion des Witzes in ein Sein und persönliches Leben zurückgegangen ist, aber als Innigkeit und Allgemeinheit des komischen Bewußtseins sich aus diesem wieder erzeugt hat. Sie sind darum auch als besondere Formen nicht verloren, sondern nur zu Mitteln der ganzen Persönlichkeit, die sie in sich aufnimmt und trägt, herabgesetzt. Hauptmittel sind die höchsten Formen des Witzes, der bildliche und die Ironie. Wenn nun der geistreichere bildliche Witz schon als solcher die Vergleichungsformel wegläßt, so nimmt der Humor dies Verfahren mit der Ironie verbunden in dem tieferen Sinne auf, daß er, da ihm wirklich die Welt als Ein Wesen erscheint, wo in jeder Gestalt die Möglichkeit der andern enthalten ist, in mutwilliger Verwechslung aus einer Gestalt die andere hervorscheinen und hervorwachsen läßt, ja er greift zu der sinnlichen Ausgelassenheit der Posse zurück, verstellt das eigene Subjekt und spielt hinter seiner Maske mit dem einfachen Bewußtsein der umgebenden Subjekte, wobei er mit der Greiflichkeit der Posse die witzige Rede zu einer vollen Einheit verbindet.

Shakespeare, Theodor Hoffmann und Jean Paul geben Beispiele in Fülle für den Inhalt dieses Paragraphen. Der Humorist

liebt auch die Posse; Hamlet selbst macht Narrensprünge, ebenso Kreisler und andere humoristische Figuren. Das Umschlagen einer Gestalt in die andere, wie z. B. Hoffmanns Magister Pepser eine Fleischmücke wird, Archivarius Lindhorst als Geier auffliegt, scheint als ein Wunderbares einem bestimmten Ideal, dem romantischen, also nicht dieser allgemeinen Sphäre anzugehören, in der wir uns jetzt noch bewegen. Allein ebenso wie die Romantik liebt es schon das klassische Ideal: man darf sich nur an die Frösche, Vögel, Wolken, Wespen des Aristophanes erinnern, und auch außer der Kunst wird der Humorist immer solche Darstellung lieben; er ist darin mystisch pantheistisch, das einzelne Ding ist ihm Verlarvung eines andern. Dabei spielt er selber gern mit. Wenn Hamlet nach dem Gespräche mit dem Geiste seines Vaters sogleich beschließt, sich wahnsinnig zu stellen, und von nun an hinter einer Maske sich verbirgt, durch welche wieder sein wahres Bewußtsein hervorscheint: dies ist für seine tragische Aufgabe so zweckwidrig, daß es nur aus der ursprünglichen Liebhaberei des Humoristen zu erklären ist. J. Paul und Ruge berühren dieses ausgelassene Spiel unter dem Burlesken und Grotesken; jenem aber haben wir eine andere Stelle angewiesen, dieses gehört in die Kunst, man verstände denn darunter die Ausgelassenheit der Bewegungen, welche das Mögliche zu überschreiten nur scheint, wie sie wohl außer der Kunst vorkommen und von dieser systematisiert werden z. B. im grotesken Tanze. J. Paul aber spricht auch an der rechten Stelle — nur immer mit Grundlegung seiner den Humor mit der Satire verwechselnden Ansicht, in welcher Beziehung die Stelle zum Teil schon angeführt wurde — von jenem Dithyrambus, welcher im Hohlspiegel eckig und lang die Sinnenwelt auseinanderziehe; — „insofern ein solcher jüngster Tag die sinnliche Welt zu einem zweiten Chaos ineinanderwirft — bloß um göttlich Gericht zu halten —, der Verstand aber nur in einem ordentlich eingerichteten Weltgebäude wohnen kann, indes die Vernunft, wie Gott, nicht einmal im größten Tempel eingeschlossen ist: insofern ließe sich eine scheinbare Angrenzung des Humors an den Wahnsinn denken, welcher natürlich, wie der Philosoph künstlich, von Sinnen und von Verstande kommt und doch wie dieser Vernunft behält. Der Humor ist, wie die Alten den Diogenes nannten ein rasender Sokrates“ (a. a. O. § 35). Dieser Schein des Wahnsinns gehört so zur Sache, daß er nun als wesentlicher Zug aufzunehmen ist.

§ 215

Erwägt man nun, wie der Humor den Doppelschein seines Bewußtseins als stetige Weltanschauung in sich trägt und in diesem Lichte alles anschaut und aufzeigt, was dem gewöhnlichen Bewußtsein als gerade und richtige Existenz vorkommt, wie er, um diese Weltanschauung geltend zu machen, sich in allen Formen der Posse und des Witzes in unendlichen Übergängen herumwirft, so begreift sich, wie er dem gemeinen Verstande sich als Wahnsinn darstellen muß. Allerdings aber verliert er, stets von sich ausgehend, in seinen eigenen Widerspruch vertieft und nur dessen Widerschein in der Welt aufsuchend, den einfachen Blick in die Objektivität, und sein Ich, wiewohl nicht im Sinne der Selbstliebe, sondern der Selbstverlachung, spielt in seiner Äußerung überall die erste Rolle, so daß zwar er selbst, aber nicht seine Darstellung ein Ganzes ist.

Die Berührung des Humors mit dem Wahnsinn bedarf nach dem, was hier und schon zum vorhergehenden Paragraphen gesagt ist, keiner weitern Auseinandersetzung. Der subjektive Eigensinn aber, der kein Ding läßt, wie es ist, nie bei der Sache aushält, nie die Geduld hat, ein Ganzes zu geben, sondern überall von sich ausgeht, auf sich zurückkommt und so die Sache verschiebt und durcheinanderwirft, gehört, so könnte es scheinen, als ein künstlerischer Mangel in die Lehre von der Kunst. Man erinnert sich dabei sogleich an Sternes und Jean Pauls ermüdende Episoden, Geschwätzigkeit, Selbsteinmischung, unendliche Parabasen. Allein dies alles ist ebenso vorhanden, wenn man den Humoristen nicht als Künstler, sondern nur als Menschen betrachtet; der Übergang von der unmittelbaren Selbstdarstellung des Humoristen im gewöhnlichen Umgang zu dem Versuch, sich in einem Kunstwerke niederzulegen, geht uns hier noch gar nichts an. Hätte der Humorist die volle Geduld zur Kunst und würde er mit dieser einen Humoristen darstellen, so hätte er ebendiese Ungeduld darzustellen.

a. Der naive Humor oder die Laune.

§ 216

Dieses sein Wesen bildet auch der Humor erst in einer Reihe 1
von Stufen aus, deren erste nach dem wiederkehrenden allgemeinen
Gesetze als unmittelbare Form, als eine Naturstimmung zum
Humor oder als **Laune** auftritt. Das objektiv oder naiv Komische 2
ist als solches auch mit dieser Stufe nicht zu verwechseln, sondern
bleibt in seinem Wesen ein Anderes; allerdings aber erhebt es sich
von seiner Grundlage aus wie zum Witze, so auch zu dieser Stufe
des Humors, die, wie es selbst, als die naive zu bestimmen ist.
Die lustige Person faßt sich in die Einheit des objektiv und subjektiv Komischen zusammen und spricht ebenso auch eine Ahnung des allgemeinen Widerspruchs aus, der sich in dem handgreiflichen verbirgt, welcher ihr vorliegt; aber vergleichungsweise bewußtlos, wie sie bleibt, hat sie sich weder zu der sittlichen Tiefe ausgebildet, noch den unendlichen Schmerz erlebt, den der wirkliche Humor voraussetzt; daher bringt es jene Ahnung weder zu einer tieferen Reflexion in sich, noch zu einer wahren Allgemeinheit des Gedankens, daher bleibt hier auch das Gefühl des unendlichen Widerspruchs in dem Naturelemente ungebrochener Lustigkeit stehen.

1) Für diese Form mag die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Humor am meisten passen. Es kam in England am Ende des sechzehnten Jahrhunderts auf und bezeichnete, da die physiologischen Ansichten der Zeit die Grunddisposition des Individuums auf das Flüssige im Körper zurückführten, zunächst das Temperament, häufig auch den darauf begründeten Charakter. Nun ist aber das englische Temperament überhaupt zur Launenhaftigkeit, zu kranker Tiefe und zu exzentrischen Ausbrüchen verschlossener Lebendigkeit geneigt: diese Wunderlichkeiten und ihre Streiche bezeichnete nun das Wort weiter und wurde so auch objektiv von dem närrischen Streiche gebraucht. Erst später, am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, bekam es die jetzige tiefere Bedeutung. (Vgl. Tieck, Shakespeares Werke, übersetzt von

ihm und Schlegel, Bd. 9, S. 310.) Es bleibt immer ein glücklicher Zufall, der das Wort so befestigt hat; denn was einst von der humoral-pathologischen Erklärung des Charakters im Ernste gemeint war, erinnert jetzt bildlich an die geistige Flüssigkeit des Komischen, worin alles Feste sich auflöst. Ebenso passend nennt man die beschränkten Naturen, denen alles fest ist, trocken. Zwar gibt es auch einen trockenen Witz und Humor, ja aller soll mit trockener Miene vorgetragen werden, sonst bleibt der erhabene Schein des ersten Gliedes aus; dies gehört aber nicht hieher. Aus jenem früheren Gebrauche des Worts Humor nun nehmen wir den Begriff des Instinktmäßigen natürlicher Stimmung, lassen aus dieser die Sonderbarkeiten einer schon höheren Stufen angehörigen gebrochenen Individualität weg und setzen für diesen Naturhumor auch den Begriff Laune. Dieses Wort nimmt Ruge (J. Paul hält sich in § 41 zu unbestimmt, steht uns aber durch den Nachdruck, den er auf das Niedrige legt, näher) in höherem Sinne und bezeichnet durch es den bedeutenderen, ausgebildeteren Humor als subjektive Stimmung. Allerdings wird das Wort gewöhnlich so gebraucht; man spricht von der Laune Swifts, Sternes, J. Pauls usw. Diese Bedeutung scheint um so mehr berechtigt, da Laune sowohl den Begriff des Launigen als den des Launischen enthält, das Letztere aber den grillenhaften Wechsel in der Stimmung einer gebildeteren Persönlichkeit bezeichnet. Allein das Wesentliche und Ursprüngliche ist doch das von der Natur Gegebene und Instinktive der lustigen Stimmung, und so mag das Wort diese anfängliche Bedeutung, angewendet auf den Humor ohne Tiefe des Kampfes, behalten.

2) Das naiv Komische erhebt sich auch in den naiven Humor, wiewohl es als Ganzes mit diesem, oder als Grundlage mit dieser seiner Erhebung über die Grundlage nicht zu verwechseln ist. Der Narr, Hanswurst, die lustige Person reißt neben der Selbstbelachung und Weltbelachung, zu deren Einheit sie sich erhebt, Possen der geistlosesten Art, und diese sind ihr ursprüngliches Element. Die lustige Person hat ihre Geschichte und ist z. B. in England durch Shakespeare in dem Momente höher gehoben worden, wo sie in den letzten Zügen lag, ja man kann sagen, diese Steigerung selbst sei ihr Tod gewesen. In ihrer höheren Form nun ist sie noch immer dummlich, tölpisch, gefräßig, feig, geschwätzig usw.; sie weiß es aber und stellt sich

dummer, als sie ist, um die Narrenfreiheit hinter dieser Maske spielen zu lassen. Durch diese nun läßt sie, wer ihr begegnet, anlaufen und zeigt ihm den Narren, den er in ihr objektiv zu finden meinte, in ihm selbst. So ist die Torheit in sich reflektiert und fördert zugleich das Bewußtsein ihrer Allgemeinheit zutage. Allein es geht nicht tief; alles bleibt bloßer Spaß; es ist nirgends Metaphysik, Denken des eigenen und des Weltwiderspruchs als eines solchen. Nach unserer Entwicklung müssen wir den ersten Grund dieses Mangels schon darin sehen, daß die lustige Person zum voraus nicht den Stoff der geistigeren Komik, den vertieften, sittlichen Gehalt und Schmerz über seine Verwicklung, den Kampf des sittlichen Bewußtseins in sich trägt. (Der Narr im Lear nimmt freilich am sittlichen Leben tieferen Anteil, als sonst der Narr pflegt.) Aus jener oberflächlichen Teilnahme an den Gegensätzen des Lebens kann auch nur eine oberflächliche Befreiung hervorgehen.

§ 217

In diese unmittelbare Lust muß die herbere Erfahrung der 1
allgemeinen sittlichen Unreinheit und des allgemeinen Übels, denen sich auch das lustige Subjekt nicht entziehen kann, als Quelle inneren Kampfes einbrechen. Die jugendliche Fülle des sinnlichen Wohlseins läßt diesen jedoch nicht über den ersten Ansatz hinauskommen, und der Humor bleibt naiv mit einem bloßen Anfluge erlebten tieferen Widerspruchs. Geht jedoch diese Naturkraft 2
in ihrem Mangel an Selbstbewachung zu gewissenlosem und rohem Genuß über und erntet sie als Frucht desselben zu anderen Übeln etwa grobe Häßlichkeit, so scheint aufgehoben, was § 207 und 208 forderte. Allein zugleich mit diesem Bruche des natürlichen Wohlseins geht das Subjekt in sich, das sittliche Leben wacht als Gewissen auf. Die Verschlechterung geht jedoch nicht so tief, daß sie nicht auf dem Grunde jener ersten, noch nicht verlorenen Naturlustigkeit durch ein stetes Spiel zwischen der Selbstbeschönigung und dem immer neu zufließenden Stoffe der Selbstanklage sich entlasten könnte: der humoristische Taugenichts.

1) Starke, jugendliche Naturen, die freilich zu dem Bewußtsein gelangen, daß sie mit den Wölfen heulen müssen, aber die Fülle der unüberwindlichen Gesundheit einer ungebrochenen Kraft schäumt über das Gefühl, wie krank die Welt ist, brausend in Jugendscherz hin. Man denke an einen Merkutio.

2) Soll vom naiven Humor zum innerlichen der Übergang gemacht werden, so muß ein Punkt eintreten, wo ein Widerspruch gegen die in § 207 aufgestellte Forderung tiefen sittlichen Gehalts und die in § 208 ausgesprochene Beschränkung der dem Humoristen nötigen Erfahrung auf feine, kleine Hindernisse und Leiden, die erst im Bewußtsein unendlich werden, einzutreten scheint. Der naive Humor hat instinktive Sittlichkeit und kommt mit oberflächlicher Erfahrung des Übels weg. Hier nun tritt eine Form ein, wo seine Auflösung in der Nähe ist: seine substantielle Sittlichkeit wird gebrochen, und die vertiefte innerliche ist noch nicht da. Ein grober realer Prozeß liegt vor. Die Lustigkeit wird liederlich, sie sinkt in Laster, wie die blinden Heiden, die kein Gesetz haben. Soll nun ein Insichgehen, ein bewußtes sittliches Leben, ein innerer Kampf beginnen, so braucht es grobe Püffe. Falstaff trägt schwer an der Bürde seines Fetts und wird viel geplagt, Geld hat der Lump ohnedies niemals. Jetzt stellt sich das Gewissen ein. Damit ist aber die Sache nicht zu Ende; bliebe es dabei, so gerieten wir aus dem komischen Standpunkt in den ethischen. Nun ist aber nicht zu vergessen, daß die Liederlichkeit, von der hier die Rede ist, nicht raffinierte Verdorbenheit ist; die gesunde Roheit des naiven Humors ist noch nicht verloren. Dem Gewissen tritt daher sogleich die Selbstbeschönigung des guten alten Adams, der im Grunde so böse nicht ist, gegenüber; der Lump bleibt Lump und entlastet sich durch stete Selbstfreisprechung in unverwüstlichem Witz und Scherz von seinem Bewußtsein. Er ist eine arme lustige Haut; hat Adam im Stande der Unschuld gesündigt, was soll der arme Hans im Stande der Sünde tun? Dies ist die unvertilgbare Flüssigkeit im Humor eines Falstaff. Er ist der Vertreter eines verbreiteten Geschlechts. Der Trinker vorzüglich pflegt als Surrogat der Buße diesen Humor auszubilden, dessen beliebteste Heimat im Wirtshaus ist. Falstaff sinkt immer zurück, und indem er durch eigenes Lachen dem fremden zuvorkommt, jede Ertappung, jedes Übel mit einem Witze abtut, schwebt er immer frei über sich selbst; ein klassisches, vollkommenes Spiel des Humors.

β. Der gebrochene Humor.

§ 218

Die ganze erste Stufe des Humors verfällt, weil sie den Prozeß seiner Bewegung zwar vollzieht, aber nicht mit vollem Bewußtsein, einem freieren Bewußtsein als Objekt, und auch die zuletzt dargestellte Form, obwohl bereits mehr innerlich, hat doch mit sich selbst zu viel zu tun, um sich diesem Schicksal zu entziehen. Soll also die reine persönliche Einheit entstehen, worin der ganze komische Stoff in völlig übergreifender Reflexion sich selbst von sich befreit, so wird zuerst erfordert, daß der reale Prozeß weniger grob und belästigend sei. Die zarter organisierte und innerlicher gebildete Persönlichkeit wird von einer Unfreiheit edlerer Art überrascht und sucht sich durch Selbstbelachung und Necken der fremden Schwäche von dem Drucke derselben zu befreien. Diese Befreiung ist aber selbst noch mehr ein Werk der Selbsthilfe natürlicher Gesundheit als denkenden Bewußtseins; sie bildet sich daher noch nicht zur Allgemeinheit des komischen Bewußtseins durch, und sie leidet im Falle tiefer Verwicklung zu sehr selbst, um sich völlig zu befreien.

Das Komische muß sich so lange zu höheren Stufen forttreiben, als noch eine Schwere des Stoffs in ihm ist, welche nicht ganz in das durch Reflexion auf sich sich befreiende Bewußtsein aufgeht. Die ursprünglich gute, aber in Roheit haltungslos ausgeartete Natur hat viel zuviel damit zu tun, sich die Last ihrer derben Häßlichkeit durch Selbst- und Weltbelachung vom Halse zu schaffen, als daß sie nicht noch Objekt und Stoff für ein freieres und allgemeineres komisches Bewußtsein werden sollte. Wenn z. B. der geschlechtlich Ausschweifende über die Übel, die ihm aus seinem Laster erwachsen, sich durch immer neuen Witz weghilft, wie Falstaff, so ist dies nicht die freie Komik, wie in dem, der zwar die Schwäche des Fleisches kennt, aber nicht den ganzen Witz darüber zur Selbstfreisprechung nötig hat, sondern das Übel in seiner Allgemeinheit als Schranke und Kehrseite der wahren Liebe frei

erfassen kann. Zunächst also muß das Selbsterlebte weniger schwer und grob sein; wir brauchen eine zartere, reinere, zum voraus tiefer in ihr eigenes Innere blickende Natur und dürfen dies ohne Anstand aus den sonst bekannten Formen des Geistes herbeiziehen und aufnehmen; doch nicht sogleich zu der Bildung, die es zur Allgemeinheit des Denkens gebracht hat, dürfen wir übergehen, es liegt dazwischen noch eine wesentliche Stufe, welche zwischen dem naiven und dem wirklich reflektierten Humor die Mitte hält. Um diese, wie sie im Paragraphen dargestellt ist, sich zu vergegenwärtigen, denke man vorzüglich an edle weibliche Naturen, wie z. B. Rosalinde in „Wie es euch gefällt." Ihr Eigentum ist geistiges Leben, Bildung, Grazie. Eine Leidenschaft, eine unglückliche Liebe befällt sie; diese Erfahrung ist noch zu unmittelbar real, um völlige Freiheit des Humors zuzulassen, sie belächelt den Schmerz, an dessen schamhafter Schönheit sie sich zugleich weidet, sie ist in ihn verliebt, denn er ist das eingehüllte Bild des Geliebten, und sie sehnt sein Ende herbei, sie verbirgt ihn, und sie verrät ihn mit der Anmut der unschuldigen Koketterie, und alles dies mit sprudelndem Witz und Scherz, der zwischen Tränen lächelt und in der eigenen Qual noch Zeit hat, den Geliebten selbst und jedermann zu necken. Diese Naturen im Zustande des Leidens sind doch zu unfrei, sie sind noch zu unglücklich, um sie dem reinen und vollen Humor zuzuteilen, und wie weit sie sich befreien, dies ist selbst wieder ebensosehr und noch mehr Geschenk der von Hause aus schönen Natur als ein Werk erarbeiteten innerlichen Lebens. Was aber diese Form dem gebrochenen Humor zuweist, ist dies, daß sie, je mehr allerdings schon innerlich und gebildet, desto tiefer auch das Unglück ihres Bruches fühlt und desto weniger es völlig aufzulösen vermag. Die anmutige Natur, die es freilich nicht zu vollem innerlichem Bewußtsein kommen läßt, erleichtert diesen Bruch, aber eben weil sie bloß Natur ist, erschwert sie auch die Befreiung wieder, denn das Schicksal kommt über sie, und sie kann nicht seiner ganz Herr werden, wenn es nicht durch die Gunst des Zufalls eine glückliche Wendung nimmt. Es gibt freilich auch im Elemente schöner, glücklich organisierter Weiblichkeit höhere Naturen, die mehr Charakter zu nennen sind und in ihrer sittlichen Festigkeit eine so sichere Bürgschaft haben, selbst die trübsten Verwicklungen zu lösen, daß sie mitten in ihrer Verstrickung die innere Freiheit behaupten und das Widerwärtigste mit leichtem Scherze ent-

wirren. Ein solches Wesen ist Porzia im „Kaufmann von Venedig", deren herrlicher Humor diese männliche Grundlage mit der Anmut des flüssigen Scherzes umkleidet. Naturen dieser Art können weder bloß dem naiven Humor noch auch der dritten Stufe desselben, wie sich aus ihrer Darstellung ergeben wird, zugeteilt werden, und da doch ihr Humor nichts weniger als gebrochen genannt werden kann, so scheint unsere Einteilung für eine wesentliche Form keinen Raum zu haben. Allein man denke sich eine Porzia getroffen von dem wahrhaft männlichen Bewußtsein des Weltwiderspruchs in seiner Tiefe und nicht bloß von dem Gefühle solcher Übel, welche mit ihrer unmittelbaren weiblichen Angelegenheit, der Liebe und Ehe, in näherem oder entfernterem Zusammenhang stehen, so wird ihr der Humor nicht mehr ausreichen, sondern nur der Ernst des Charakters. Denn sie ist Weib; nur der männliche Geist kann zugleich in die Tiefe des ganzen Weltübels sehen und auch dieses Bewußtsein in der Form des Scherzes überwinden.

§ 219

Aber die tiefere Arbeit der Bildung bricht auch diese letzte 1
Leichtigkeit der naiven Selbsthilfe. Das denkende Subjekt geht in sich und erkennt den eigenen Widerspruch und den der Welt in seiner schneidenden Herbe dadurch, daß es ihn in seiner Allgemeinheit denkt, erliegt aber mitten im Versuche der Befreiung von diesem Schmerze, entweder weil es selbst in realem Sinne zu tief in den Widerspruch verstrickt ist und, nach außen gebunden, sich in kranker Bitterkeit zerarbeitet, oder weil es, bei verhältnismäßig geringem Drucke des selbsterlebten Widerspruchs, gemäß der nun eingetretenen Innerlichkeit des Bewußtseins, ein selbst- 2
quälerisches Denken in sich nährt, das Störungen erfindet, die nicht sind, die wirklich vorhandenen dichtend vervielfältigt und so jenes unendliche Schmerzgefühl des Humors (§ 208) noch verdoppelt. In beiden Fällen stockt die Selbstbefreiung, und es bleibt eine nicht aufgelöste Verzweiflung an der Kraft der Idee, sich in ihren Widersprüchen und durch sie fortzubehaupten, ein

nicht überwundener Ärger zurück. Es sind Subjekte, welche die Erfahrung nicht überwinden können.

1) Zu tief verstrickt in eine reale Kollision der Aufgabe des Handelns mit der Innerlichkeit einer edeln, denkenden Natur ist z. B. Hamlet. Dagegen ist die reale Verstrickung anderer Art, wo das Subjekt sein Leben durch Leidenschaft, frühen Genuß, wilde Sitten getrübt hat, wie Byron, Grabbe, durch Maßlosigkeit und Haltungslosigkeit irgendeiner Art bei idealen Anforderungen des reineren Selbst. Theodor Hoffmann, Heine mögen ebenfalls im gebrochenen Humor hängen geblieben sein, weil sie ihr Leben nicht mit wesentlichem Gehalte zu erfüllen, mit Besonnenheit zu ordnen wußten. Es bleibt im Humor solcher Naturen ein Rest von Bitterkeit und Verzweiflung, der nie ganz in die reine Freiheit des Bewußtseins aufgeht. Eine interessante Frage ist, ob Shakespeare als Mensch und Charakter, wenn man alle seine Werke zusammennimmt und Troilus und Cressida und den Timon nicht übersieht, sich zum reinen Humor erhoben habe. Er wurde gegen das Ende seines Lebens durch Erfahrungen von Bedrückung der Kunst, Intrigen, durch den Anblick wachsender Verdorbenheit, Heuchelei, Ungerechtigkeit im höchsten Grade verbittert. Damit man nicht meine, es sei hier bloß von einer bestimmten Zeitform der Bildung die Rede, muß noch an Aristophanes erinnert werden. Hier ist freilich nicht nach unmittelbar an der eigenen Person erlebtem Übel zu fragen, aber der Anblick des Verfalls altgriechischen Lebens gehört auch zu den allzuherben persönlichen Erfahrungen, und es wäre auch hier von Interesse, zu untersuchen, ob nicht durch die Gesamtheit seiner Werke ein Geist sich verfolgen lasse, dessen Bitterkeit nicht in das reine Element der komischen Befreiung völlig aufging.

2) Die Melancholiker und Hypochondristen. Sie brauchen wenig Übel erlebt zu haben, um den Humor auszubilden, der seine beste Flamme aus dem Schmerze nährt. Sie sind feinere, innerliche, nervöse Naturen, und von Trübung des eigenen Lebens durch schwere Verirrung ist hier auch nicht die Rede, vielmehr hier gilt, was J. Paul (a. a. O. § 34) sagt, daß der Zynismus des Humors freier Entschluß sei und seine Flamme ohne Schaden durch die brennbare Sinnlichkeit hindurchlaufe, wozu er denn als Beleg die Platonische Enthaltsamkeit des sehr unanständigen und verfänglichen Swift anführt. Jenes

kranke Denken aber, das einen vorhandenen geringen Schmerz mit unseliger Metaphysik zu einem unendlichen verinnerlicht und mit selbstquälerischer Erfindsamkeit Übel sieht und fürchtet, wo keine sind, hat niemand besser dargestellt als Jean Paul. Auch die trefflich dargestellte Natur des Jacques aus „So wie es euch gefällt", gehört hieher. Solche Hypochondristen nun können und wollen sich ebenfalls von der Last des Bewußtseins menschlicher Schwäche und Not nicht in reinem Scherze befreien; ihr Scherz ist ärgerlich, aber dieser Ärger und Eigensinn ist freilich schon ungleich unschädlicher als jene schneidende Verzweiflung der wirklich durch Erfahrung Verbitterten. Doch kann man von beiden sagen, was der Schlußsatz des Paragraphen ausspricht: die Gesundheit und Flüssigkeit des Geistes stockt, weil diese Naturen die Erfahrung nicht überwinden können. Von Hippel mag es dahingestellt bleiben, ob das Trübe, was in der Mischung seines Humors sich nicht rein auflöst, mehr den bekannten Härten und Flecken seiner Persönlichkeit, oder mehr seinem kranken Wühlen in Grabesgedanken angehöre.

γ. Der freie Humor.

§ 220

Allerdings wird aber dieser unüberwundene Rest von Bitterkeit in dem Grade unschädlich, in welchem er ein Werk des selbstquälerischen Denkens ist; denn dieses verrät die Empfindlichkeit eines reinen Gemüts für die Entstellung der in ihm lebendigen Idee, welche aber zugleich auch als unendliche Weichheit das Entstellende nicht von sich abstößt, sondern sich mit flüssiger Liebe in dasselbe fortsetzt und in dem Ungereimten selbst, dem sie zürnt, den eigenen, innerlich verborgenen Wert entdeckt. Das Subjekt weidet sich mehr an seiner Qual, als sie wirklich ist, und lebt sich daher mit seiner Innerlichkeit leichter, als es scheint, in den verborgenen Wert ebendessen ein, was die Idee ins unendlich Kleine verkehrt. Diese hinüberfließende Liebe ist nicht mehr ein Werk glücklicher Naturstimmung, sie setzt den Gedankenbesitz der Hu-

manität als ein Errungenes, aber in das weiche Element beschaulicher Empfindung Umgebildetes voraus; allerdings aber ist diese Form zwar des Widerspruchs als eines allgemeinen sich bewußt, aber doch zu innerlich, um von dem engen Gesichtskreise ihrer stillen und innigen Heimlichkeit über das wirkliche Schauspiel der Kämpfe der Idee und der Gegensätze der Welt im großen die unerschlossene Unendlichkeit ihrer Subjektivität zu erweitern.

Der zweite der in § 219 unterschiedenen Fälle führte zu der Innerlichkeit, welche als Bedingung des wahrhaft freien Übergriffs der Subjektivität über die Verstrickung der Idee wesentlich gefordert ist. Die Hypochondrie des Humoristen leitete dies mit gutem Grunde ein, denn sie ist bereits eine Äußerung der Verwundbarkeit, welche einem nach innen tief ausgebildeten Gemütsleben anzuhängen pflegt. Der Unterschied ist nur der, daß diese Empfindlichkeit dort den Grundzug bildete, nun aber der Fortschritt des Begriffs das Verhältnis umdreht und das, woran sie hängt, zuerst und als Mittelpunkt, sie selbst als auflösbares Hindernis aufstellt. Zu diesem Fortschritte treibt den Begriff der Mangel des gebrochenen Humors und die aus dem wahren Wesen des Humors fließende Notwendigkeit der Aufhebung dieses Mangels. Es tritt nun eine Gestalt auf, welche ganz Innigkeit ist, aber auch an Weite verliert, was sie an Tiefe eines inneren Himmels von Liebe gewinnt. Sie selbst hat zwar zu leiden, aber nur die Übel des kleinen Lebens, Armut, dürftige Gestalt, Unstern; sie erfährt auch die Schlechtigkeit der Welt, aber nur im Privatleben. Es fehlt das öffentliche Bewußtsein, das Weltbewußtsein, sie ist nicht politisch; sie liebt das Menschengeschlecht, aber sie meint, im Menschen den Menschen mit Abzug seines wirklichen öffentlichen Lebens umfassen zu können, sie ist philanthropisch, ein Kind der Humanitätsbildung. Die Übel, die in ihren Gesichtskreis fallen, verklärt sie, wie ein stilles Gemüt in sein wohnliches, warmes, enges Zimmer sich einlebt, mit dem Überfluß ihrer Liebe und Güte, mit wohlmeinendem Scherze. Es ist der philisteriöse und „empfindselige" Humor. Seine unendliche Humanität wäre ohne den Gedankenbesitz einer weiten und offenen Bildung nicht möglich; aber er nimmt von dieser nicht die weltum-

bildenden Gedanken, sondern nur die fertige Frucht der wohlwollenden subjektiven Stimmung auf. J. Paul gehört hieher als Dichter eines Quintus Fixlein, als Schöpfer eines Eymann, eines Siebenkäs, den übrigens sein männlicher Zorn anderenteils bereits auf die folgende höhere Stufe hebt, eines Gottwalt, als Freund der Armen, wie ihn Börne so schön geschildert; aber nicht als Schüler Rousseaus, nicht als schneidender politischer Denker; wohl aber ganz der milde Goldsmith, die „sich selbst belächelnde Hausväterlichkeit und Gutmütigkeit" eines Musäus. Den Namen der Sentimentalität hat Sterne dieser Form des Humors geschöpft und Hamann trefflich durch Empfindseligkeit übersetzt. Sterne apostrophiert „das große Sensorium der Welt", den Gott dieses Humors, „die unerschöpfliche Quelle der teuren Empfindungsfähigkeit". Er wäre ohne Frage ein besonders reiner Typus dieser Form, wenn nicht ein fremder Ton, die Lüsternheit, die auch Wielands und Thümmels ärmeren Humor entstellt, faunisch bei ihm überall sich hindurchzöge. Der Humor wird wohl vorzüglich auch das Geschlechtsverhältnis ins Auge fassen, aber nicht diesen Rest unaufgelöster, lauernder Begierde als schweren Stoff zurücklassen. Der Begriff des Sentimentalen nun ist in seiner allgemeinen Bedeutung anderswo zu erörtern; hier weicht er von dem gewöhnlichen Gebrauche darin ab, daß der wohlmeinende Scherz in die sich und die Welt umfassende Empfindung miteinbegriffen ist, wogegen das Sentimentale im gewöhnlichen Sinne den Widerspruch des Gemeinen und Kleinen als Gegengewicht seines abstrakten Ideals und den Scherz darüber gerade nicht zu ertragen vermag. Von dieser Ausschließung des Komischen ist in der humoristischen Sentimentalität nur so viel enthalten, daß sie ihren komischen Kreis verhältnismäßig doch enge zieht aus Scheu vor den männlichen Kämpfen und Widersprüchen der großen, politischen Welt.

§ 221

Stoßen auf diese Subjektivität die großen Widersprüche der zu einer objektiven Welt ausgebreiteten sittlichen Idee, so muß ihr der Humor ausgehen, weil die Innigkeit ihrer inneren Liebeswelt nicht ausreicht, auch sie in freiem Scherze zu bewältigen.

Sie hat an Objektivität und Totalität verloren, was sie an innerlich vertiefter Unendlichkeit gewonnen hat. Daher entsteht zuerst die Forderung, daß diese Innigkeit sich zur Gewalt des von dem allgemeinen Pathos für diese objektive Welt erfüllten Geistes erweitere, der handelnd sich selbst in sie einläßt und wohl auch an sich die herbe Erfahrung ihrer Unreinheit machen mag, aber diesen realen Prozeß auch durch das Interesse des selbständigen und umfassenden Denkens, das ihm unerläßlich ist, ersetzen muß. Da nun der Geist den allgemeinen Widerspruch durch dieses Denken in seiner ganzen Bestimmtheit und Härte erfaßt, tritt dem stillen und liebevollen Humor ein schneidender Realismus gegenüber, und dieser noch unaufgelöste Gegensatz kann sich sogar in Einem Subjekte vereinigen.

Jener stille und heimliche Humor weiblicher Männer, gutmütiger, ländlicher, kleinstädtischer Naturen erscheint als leichtes Tun, wenn man die männlichen Kämpfe des öffentlichen Lebens, die er nicht in seinen Kreis zu ziehen vermag und deren Anblick ihn aus der Stimmung bringt, ins Auge faßt. Aber eine sittliche Welt versinken sehen, wie der männliche Geist des Aristophanes, Undank, Ungerechtigkeit, Schwäche der Gesetze, Bestechung, Ränke walten sehen mit dem Feuerauge Shakespeares, und doch den Humor auch über diese Weltübel erweitern, dies ist das Höchste, das Schwerste. Eigene Erfahrung in diesem Kreise und eigenes Schuldbewußtsein kann vorausgehen, wie es so schmerzvoll kämpfend aus Shakespeares Sonetten spricht, aber wie weit dies gehen müsse oder dürfe, muß unbestimmt bleiben, denn der ästhetische Geist ersetzt sich durch ein inneres Weltbild die Mängel der Erfahrung. Diese Weite des Blicks ist im Paragraphen als ein Denken bezeichnet; um die Befreiung von diesem totalen Schmerze in der Form des Humors zu erzeugen, muß auch dies Denken freilich erst Besitz und Eigentum der Persönlichkeit geworden, in das Element der Unmittelbarkeit zurückgetreten sein; wir sprechen aber noch nicht von dieser Befreiung, sondern vom Widerspruche des sittlichen Pathos mit der Erfahrung, und um diesen in seiner Allgemeinheit zum Bewußtsein zu bringen, dazu ist eigentliches

Denken nötig. So hat J. Paul über den Staat gedacht und durchschaut die Verdorbenheit des öffentlichen Lebens mit strengem, grausamen Blicke. Er ist es, in welchem der sentimentale Humor, der jetzt als bloße Hälfte auf die eine Seite tritt, mit dem härtesten Realismus und radikalsten Hasse der Schlechtigkeit der öffentlichen Zustände zu einer widersprechenden Einheit zusammenfällt. Zunächst erscheint dieser herbe Geist, dieser Nordpol seines Ich, als gesundes und heilsames Gegengift gegen seine Empfindsamkeit und stille, allzuweiche Heimlichkeit. Zieht man einen Teil der letzteren, das unendliche Mitleiden mit den Armen und Gedrückten, aber mit Weglassung der Auflösung, die er diesem Schmerze durch das Bild lächelnder Zufriedenheit gibt, herüber zu dieser herben Seite, so steht ein Republikaner, ein Kommunist, ein Demokrat vor uns. Demokratisch, nicht bloß in diesem bestimmten, sondern im weitesten Sinne, ist alles Komische.

§ 222

Erst nachdem dieses Denken die letzten Haltpunkte einer bloß objektiven absoluten Erhabenheit, bei der sich die mystische Innerlichkeit des empfindsamen Humors, unfähig die Konsequenzen des Komischen völlig zu ziehen, beruhigt, als vollendete Kritik zerstört und so, wie es scheint, die Verzweiflung auf ihre Spitze geführt hat, so kann, und zwar gerade dadurch, die Befreiung eintreten. Denn die Reflexion wendet sich jetzt einfach auf das Ganze, das vorliegt, und hat nun dies vor sich, daß das eigene Subjekt, in die allgemeine Unreinheit und ihr Schicksal verwickelt, eben durch seinen unendlichen Schmerz unendlich darüber steht, gerade durch den Selbstverlust zu sich zurückkehrt, und daß ebenso im ganzen Umfange der Geschichte durch den Reiz und Schmerz des Widerspruchs ihr großer Zweck sich herausarbeitet. Nun erst, da nichts ausgenommen wird und doch in der allgemeinen Verwicklung das Verwickelte sich rein zu sich zurückbewegt und dieser Bewegung zuschaut, kann die Subjektivität, welcher auch jenes strenge Denken zum innersten Besitze und zur geläufigen Unmittel-

barkeit geworden, diese ewige Rückkehr in jedem Momente als vollendet antizipieren und sich so den Genuß ihrer unendlichen Freiheit geben.

In J. Paul finden sich Elemente zu dieser höchsten Befreiung aus dem totalen Bewußtsein des Widerspruchs. Schoppe und Leibgeber, zum Teil auch Horion, schreiten auf der einen Seite fort zu der Verzweiflung an den letzten festen Punkten objektiver, dem Subjekte jenseitiger Erhabenheit, an denen der stille und weiche Humor in seiner Erbaulichkeit noch festhält, wenn die ihm unerträgliche Erfahrung des Übels in den großen Kreisen des Weltwesens auf ihn eindringt; auf der andern Seite ist in ihnen auf der Grundlage Fichtescher Ideen ein Bewußtsein der Unendlichkeit des Ich ausgesprochen. Allein teils sind jene atheistischen Humoristen wieder zu sehr nur mit der inneren Welt beschäftigt, um den größeren politischen Schmerz des Dichters, der daher unüberwunden zur Seite liegen bleibt, oder sich nur didaktisch durch Muster wahrer Erziehung künftiger Fürsten zu lösen sucht, in ihren Humor hereinzuziehen; teils bleibt ihr Humor ein gebrochener, weil sie nur das Unglück des Zweifels fühlen, nicht die Auferstehung des Bezweifelten in der Unendlichkeit des zweifelnden Geistes selbst erkennen; und endlich steht gerade in jenem genialen Wahnsinn, zu welchem J. Paul die Ideen Fichtes benützt, der subjektive Idealismus im Hintergrunde, welcher nicht die Mittel hat, in der Idee der unendlichen Subjektivität die zerstörten objektiven Mächte als ein freies Beisichsein der mit sich und der Natur kämpfenden Menschheit im Großen herzustellen. Die politische Anschauung ist aus Rousseau geschöpft und daher ebenfalls zu abstrakt, sich mit der Geschichte zu versöhnen. Dagegen ist hier noch einmal an Aristophanes zu erinnern. Hätte er mit seinem großen politischen Humor das vollkommene Bewußtsein vereinigt, daß die alten Götter und Sitten in einer neuen Gestalt des Lebens, die sich aus dem versinkenden griechischen Staat herausringen müsse, als unendlicher eigener Gehalt des freien Geistes fortleben werden, so hätte er die höchste Form des Humors, welche hier gefordert ist, verwirklicht. Dazu hätte er freilich die Bedeutung der Sokratischen Philosophie besser verstanden haben müssen, als dies der Fall ist. So aber ist er selbst geteilt zwischen der Sehnsucht nach der alten substantiellen Einfalt

und zwischen der unendlichen Selbstgewißheit, die der wahre Sinn seiner Komödien ist. Man wird dies bei den meisten Humoristen finden: sie teilen als vollkommene Kinder einer kritischen Zeit die ganze Selbstgewißheit der freien Bildung, welche die Anhänger des Alten Frivolität zu nennen belieben; da aber diese Selbstgewißheit in der Masse der oberflächlichen Bildung allerdings wirkliche Frivolität wird, so werfen sie sich dieser gegenüber auf die Sentimentalität des geschichtlichen Jenseits, sie sind laudatores temporis acti, sie schwärmen für die Biderbigkeit der Altvordern. Kaum findet man sie aber auf diesem Boden, so drehen sie sich um, gehören der berechtigten Gegenwart und verlachen die alte Einfalt in ihrer Roheit, Härte, Borniertheit. Hätten sie den vollen und ganzen Blick in die Tiefe des Geistes, so würde sie aus diesem (unwillkürlichen) Widerspruch die einfache Erwägung befreien, daß der wahre Gehalt des Vergangenen selbst sich eben in dem freien Bewußtsein, das dieses stürzt, erhalten muß. Allein hieran hindert den Humor ein ästhetisches Bedürfnis: die freie Gegenwart zerstört die Naturformen der alten Einfalt, welche wesentlich schön waren. So würde z. B. ein Humorist der jetzigen Zeit vielleicht gerne den letzten Respekt vor dem Naturstande heroischer Zeiten mit aller ihrer Grausamkeit, ihrem trüben Aberglauben, ihren Folterkammern und Scheiterhaufen in den Fluß des Humors schleudern und ganz beherzigen, daß die wahre Natur nur die Bildung ist, wenn nur jene rohe Zeit nicht in allem, was Auge und Gestaltensinn erfreut, bedeutender gewesen wäre als die modernen Zustände. Dieser nicht gewollte und nicht zum wahrhaft Komischen gehörende Widerspruch im Humoristen könnte sich nur dann lösen, wenn die kritische Bildung zugleich auf dem Momente angekommen wäre, wo sie auch die Formen schon erzeugte, welche für den Verlust der alten entschädigten und welche der Humor als ästhetische Kraft fordert. Dann erst hätte der Humorist alles in der Gegenwart beisammen; er könnte mit ihr jede Erhabenheit, die von außen zwingen will, belachen; er könnte aber auch sie selbst um der Häßlichkeit ihrer gärenden Formen willen belachen und brauchte dazu nicht als Basis das Jenseits der Vergangenheit mit ihren Autoritäten, sondern der innere Kern ebenderselben Gegenwart, die Freiheit, welche ihm die Herstellung neuer entsprechender und gediegener Formen verspräche, gäbe ihm die Widerlage. Das neue Weltbild

muß zwischen den Trümmern einer alten Welt schon im vollen Werden begriffen, und das Element desselben muß Freiheit mit schönen und edlen Formen sein. Nur in der Freiheit ist der ganze und totale Humor möglich, von dem hier die Rede ist; seit Aristophanes ist aber ein Staatsleben noch gar nirgends dagewesen, worin ein Humorist, wie er es samt dem inneren Mangel seines Humors ist, geschweige denn ein Humorist ohne diesen Mangel möglich gewesen wäre. Der Begriff dieses Humors ist notwendig, seine Verwirklichung bleibt Aufgabe. Zu erwähnen aber ist noch ein Geist, der ihr näher steht, als man weiß: Fischart. Nicht nur von den sittlichen Mächten des engeren Lebenskreises hat er, während er mit schonungsloser Tollheit ihre Gebrechen wild hervorkehrt, das reinste Bewußtsein, nirgends ist z. B. über die Ehe so tief Sittliches gesagt worden als von ihm in dem Kap. seiner Geschichtsklitterung: „wie sich Grandgoschier verheirath." Das Kapitel gehört ihm allein, ist nicht aus Rabelais übersetzt. Eben indem er in das Kleinste des ehelichen Lebens eingeht, fördert er sein Gold zutage; ein wahrhaft herrliches Gemüt. Aber auch der Schluß des Buchs gehört ihm, wo er aus den tollen Larven einer verwilderten Ritter- und Pfaffenwelt das schöne Bild eines Gesamtlebens auftauchen läßt, worin die ganze menschlich freie sittliche Zukunft, die in der Reformation als Keim liegt, sich als heiterer Tag ausbreitet. Auch sein glückhaftes Schiff ist die reinste nationale Gesinnung im sprudelnden Scherze; ein Kessel voll Hirsenbrei wird hier zum Bande deutscher Einheit. Seine rohe Formlosigkeit stellt ihn jedoch unter seinen eigenen Wert.

Der subjektive Eindruck des Komischen.

§ 223

Nachdem das Wesen der subjektiven Tätigkeit in der Entstehung des Komischen erörtert ist, bleibt noch übrig, den sie begleitenden Genuß für sich darzustellen. Mag das Komische unmittelbar mit dem Andringen eines Erhabenen, oder mit der Erscheinung eines Kleinen, das sich sofort zu einem Erhabenen auf-

zutreiben versucht (vgl. § 155), beginnen: in beiden Fällen bildet, da auch im zweiten das Kleine erst infolge dieses Versuchs als ein unendlich Kleines sich darstellt, den Anfang des komischen Gefühls die Unlust, die alles Erhabene zuerst erregt und die hier wesentlich die Form der Spannung und Erwartung annimmt. Zugleich äußert sich aber das Vorgefühl der Auflösung dieser Unlust, erregt durch ein Merken des unendlich Kleinen, das schon unter der Decke des Erhabenen spielt, als ein leise sich ankündigender Kitzel.

Der zweite der im Paragraphen genannten Fälle hebt die Spannung, die das sich heranbewegende Erhabene erregt, nicht auf, denn das Kleine, was sich groß macht, wie der Frosch in der Fabel, ist ursprünglich an seiner Stelle auch ein ganzes, wohlberechtigtes Dasein und so gut wie etwas Anderes; erst nachdem es sich weiter und weiter auftreibt und endlich zerplatzt, erinnert man sich, wie es gegen die angestrebte Größe so klein ist, daß es durch die Weglassung der Mittelglieder, welche die Schnelligkeit des Platzens bewirkt, als unendlich klein erscheint. Solang es sich aber aufbläht, meint man Wunder, was werden wolle, und fühlt so die Unlust der Spannung, doch sieht man auch das Zerplatzen zum voraus kommen, man ahnt das Umschlagen, daher der vorausgehende Kitzel.

§ 224

Plötzlich reißt die Spannung entzwei, und der Stoß, den die 1
Empfindung dadurch erleidet, muß ein augenblickliches neues Schmerzgefühl bewirken. Allein das Erhabene löst sich nicht in nichts auf, sondern in ein unendlich Kleines, das sich anmaßte, erhaben zu sein: dies ist häßlich, und daraus scheint eine neue Unlust zu entstehen, welche widerlicher, während die Unlust, die
das Erhabene erregte, ästhetischer Art ist. Alsbald jedoch ergreift 2
das Gefühl die angeschaute Wahrheit, daß das Erhabene, nur der Anmaßung entkleidet, ein Besonderes und Fremdes sein zu

wollen, sich in das unendlich Kleine selbst hinüberrettet, an dem es scheiterte. Nun erscheint dieses als unendlich berechtigt und der Zuschauer mit ihm in das volle Recht seiner beschränkten und zufälligen Natur als einzelnes Subjekt eingesetzt; die Unlust des Erhabenen als eine Zumutung, diesem Rechte zu entsagen, schwindet mit einem Male und macht einer reinen Erleichterung und Erholung Platz, welche aber in das positive Gefühl eines erfüllten Genusses der Gewißheit dieser Berechtigung und unendlichen Bedeutung des Endlichen übergeht.

1) Kant (Kr. d. ästh. Urtlskr. § 53, Anm.) bestimmt das Lachen als einen Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. Ausdrücklich sagt er, diese dürfe sich nicht in das positive Gegenteil eines erwarteten Gegenstandes — denn das sei immer etwas und könne oft betrüben —, sondern müsse sich in nichts verwandeln. Nach unserer Entwicklung braucht diese Ansicht nicht weiter widerlegt zu werden. Kant fürchtet das Häßliche, was hervorspringt, weil er nicht sieht, daß es in demselben Augenblicke aufhört, Häßliches zu sein, indem die Idee, des Übermaßes entkleidet, mit dem sie auftrat, als wahrer innerer Wert in das unendlich Kleine selbst herübertritt. Da nun die reine Auflösung einer Erwartung in nichts „für den Verstand nicht erfreulich sein kann", so sucht Kant in der Wirkung des Komischen einen rein sinnlichen Genuß, indem er das Lachen als eine der Gesundheit zuträgliche Bewegung schildert. Diese Bewegung soll aber doch die Wirkung „eines Spiels der Vorstellungen" sein, und dadurch gerät Kant in Widerspruch mit seiner eigenen physiologischen Ansicht, denn dieses Spiel ist ja Formbewegung des Geistes, die einen Gehalt im Sinne bloßen Stoffs zwar verflüchtigt, aber nur um sich durch diese Verflüchtigung den wahren Gehalt, das Gefühl der reinen Freiheit, zu geben. Dies ist jedoch das Letzte; zuerst sind die einzelnen Momente dieser ganzen Gemütsbewegung zu verfolgen. Die Enttäuschung nun, die mit der Auflösung des erhabenen Scheins eintritt, doppelt stark, weil sie in Form eines plötzlichen Rucks einbricht, scheint selbst ein Schmerzgefühl, und zwar ein positives, weil an die Stelle des Erhabenen für den ersten Augenblick ein Häßliches tritt. Gegen die Unlust, die das

Häßliche erregt, war die Unlust aus dem Erhabenen noch eine Lust; denn diese ist mit der Aussicht verbunden, zu dem Erhabenen sich selbst zu erheben (§ 140), jene aber ist Widerwille der völligen Abstoßung durch das Gegenteil des Schönen.

2) Aus dem Häßlichen wird aber, wie gründlich nachgewiesen ist, ein berechtigtes unendlich Kleines; die sinnliche Natur und mit ihr die des Subjekts wird in ihr volles Recht eingesetzt. Gegen dieses Lustgefühl ist auch dasjenige, das auf die Unlust aus dem Erhabenen folgt, noch Unlust; denn um das letztere zu genießen, muß ich entsagen. Ich meinte auch im Komischen, wie es mit dem Andringen eines Erhabenen begann, entsagen zu müssen; meine Werktagsstimmung, meine Behaglichkeit, meine Bedürfnisse, kleinen Liebhabereien, mein Appetit, meine Suppe und mein Braten sollten verächtlich sein. Aber nun ist es anders; ich bin zu Hause in der Welt, es ist mir wohl, und zwar ganz, ohne Opfer; ich darf mir's schmecken lassen. Zunächst ist dies, ganz abstrakt oder von seiner negativen Seite, ein Gefühl der reinsten Erholung; es ist mir eine Last abgenommen. Es ist ein wesentlicher Teil der wahren Erklärung des Komischen, daß wir es segnen müssen, weil ohne seine Hilfe das ganz Gemeine, mit dem wir behaftet sind, unerträglich wäre. Das Komische ist schon in diesem Sinn wahrhaft ein Balsam, ein guter Engel. Kant übertrifft seine geringe Schätzung des Komischen selbst, wenn er bemerkt: „Voltaire sagte, der Himmel habe uns zum Gegengewichte gegen die vielen Mühseligkeiten des Lebens zwei Dinge gegeben: die Hoffnung und den Schlaf. Er hätte noch das Lachen dazu rechnen können.“ Auch Solger spricht diese Seite treffend aus und nennt es um dieser befreienden Kraft willen einen erfrischenden Tau vom Himmel, der uns zugleich von dem Elend der Gemeinheit und von der ermüdenden Bemühung um das Höhere zum glücklichen Gleichgewichte der Schönheit aufrichtet (Erwin, Teil 1, S. 252). Die Einmischung des Komischen in die Tragödie, das Satyrspiel der Griechen, die Farce der Italiener und Franzosen nach dieser begründen sich auf dieses Bedürfnis der Erholung. Freilich ist aber die Erholung nicht das Ganze. Sie ist bloß das eine Angesicht der komischen Lust, das rückwärts sieht nach der Unlust der Spannung und Zumutung. Das andere sieht vorwärts auf die restituierte Welt der Schranke und des Zufalls; daraus erst fließt das erfüllte, positive Lustgefühl. Es fehlt

aber noch, daß dieses, im Paragraphen zwar nach seinem allgemeinen Charakter bestimmt, erst in seiner Bewegung anerkannt werde.

§ 225

Dieses Lustgefühl darf aber mit demjenigen nicht verwechselt werden, welches aus der Anschauung des Schönen fließt, denn es ist ein gegensätzlich bewegtes. Nicht einfach nämlich ist die Schranke und die Zufälligkeit in ihr Recht eingesetzt, sondern in dem bestimmten Sinne einer Negation des Überschwungs zum Schrankenlosen und des zwingenden Gesetzes. Das Erhabene, das mit der Zumutung dieser Jenseitigkeit auftrat, reißt so schnell, daß es über den Riß hinauswirkt. Der Zuschauer sieht daher zurück, fühlt sich aufs neue angespannt, sieht vor sich auf den gewonnenen Boden, aber dieser ist, was er ist, gerade durch den Gegenstoß gegen jene Zumutung, er schwankt; die gegensätzlichen Glieder bilden eine widerspruchsvolle Einheit, und ihr Ineinander nötigt das Gefühl, zwischen ihnen herüber und hinüber zu gehen, was als ein rascher Wechsel zwischen Lust und Unlust empfunden wird, so zwar, daß jene durch diese verdoppelt, aber auch durch sie bedingt ist.

Das Zurücksehen auf den täuschenden Schein hat schon **Kant** als ein wesentliches Moment im komischen Eindruck hervorgehoben; man blicke zurück, sagt er, um es mit dem Gegenstand noch einmal zu versuchen. Das schnelle Abreißen bewirkt im Gefühl ein Fortsausen wie von einem ganz augenblicklichen starken Schall oder Schlag. Wirklich hat ja aber das eingesetzte Recht des Niedrigen seine Bedeutung gerade in der Zurückweisung einer Anmaßung des Erhabenen. Verliert oder gewinnt es dadurch, daß es nur in dieser gegensätzlichen Spannung sein Gelten hat? Beides zugleich: in dem Augenblick, wo es nur den negativen Wert, den ihm diese Spannung gibt, zu haben scheint, nimmt es, was am Erhabenen nach Abzug der Überschwenglichkeit und Fremdheit Wahres ist, in sich herein und hat nun, so durchdrungen von eigenem Werte, die unendliche Kraft, diese

imponierende Anmutung zurückzuweisen. Aber der Vorgang sitzt eben in diesem Augenblick: das unendlich Kleine ist zwar selbst unendlich groß, aber es ist zugleich gegenüber dem außer es gestellten unendlich Großen noch als unendlich Kleines gesetzt, denn im Momente jenes Übergangs liegt eben dies Widersprechende: soeben ist es noch unendlich klein, und soeben ist es selbst vom Inhalte des unendlich Großen durchdrungen; die Grenze ist nicht zu nennen. So ist ja z. B. in einer sehr naiven Äußerung die liebe Unschuld soeben, da sie Anstand und Rücksicht durchbrach, ganz dummlich und quer, und soeben hat sie darin das ganze Recht der wahren, der unschuldigen Natur, welche Anstand und Rücksicht als falschen Schein durchbrechen darf, weil sie, was an diesem bleibt, wenn man die falsche Kunst wegnimmt, ganz selbst besitzt. Ließe man aber jenes erste „soeben" weg, so fiele der ganze Akt zusammen, und es bliebe nicht etwa, wie es scheinen möchte, die ruhige Gestalt unschuldiger Schönheit übrig, denn dazu war doch die naive Handlung zu stark, fing zu sehr mit etwas an, was anfangs einen Moment lang als häßlich erschien. Die Lust ist daher eine gewürzte und doppelte, weil das Endliche nicht nur gilt, sondern mit dem Nachdrucke gilt, seinen Feind besiegt zu haben; aber diese Würze ist wie alle Würze, die anfangs durch ihre Schärfe leise abstößt, denn das Endliche wäre soeben noch bloßes, schlechtes, in seiner Anmaßung gegen das Erhabene häßliches Endliches, wenn es nicht soeben den Geist und das Aroma zur Versüßung jener Schärfe in sich aufnähme. Es ist also Lust durch Unlust; doppelte, weil durch Unlust gewürzte Lust, aber doch Lust mit Unlust. Es ist ein durchaus bewegtes Gefühl, worin Unlust in Lust, Lust in Unlust hinüberzittert. Der Genuß wäre demnach, so bestimmt, noch kein voller; es fehlt noch das Letzte, was diese Bewegung in Ein Gefühl voller Lust zusammenfaßt.

§ 226

Sowohl durch die Unruhe dieser Bewegtheit, als auch durch die besondere Befriedigung der Sinne und des Verstandes, welche daraus fließt, daß das Beschränkte ausdrücklich in seine Geltung eingesetzt und daß in dieser Geltung ein Widerspruch aufzuspüren ist, scheint die Einheit des ästhetischen Genusses aufgehoben zu

werden. Allein die ganze Bewegung und die Entlassung einzelner Kräfte zu besonderer Befriedigung faßt sich schließlich in dem reinen und ungeteilten Gefühle der Freiheit zusammen. Das Subjekt selbst vollzieht (§ 176—185) den ganzen Akt; es spielt, sie zugleich setzend und aufhebend, mit beiden Gliedern des Widerspruchs, und was bleibt, ist ebendiese ungehemmte, unendlich freie Bewegung des Spielenden. Dieser volle Genuß steigt in das innerste Nervenleben des Organismus und gibt sich den Ausdruck seiner gegensätzlichen Bewegung durch eine schnellwechselnde Anspannung und Loslassung der Eingeweide, welche als Lachen auf die Oberfläche tritt.

Kant hat das Lachen trefflich geschildert, aber durch das, was schon zu § 225 angeführt ist, unvollkommen erklärt. „In allen Fällen muß der Spaß etwas in sich enthalten, welches auf einen Augenblick täuschen kann; daher, wenn der Schein in nichts verschwindet, das Gemüt wieder zurücksieht, um es mit ihm noch einmal zu versuchen, und so durch schnell hintereinander folgende Anspannung hin- und zurückgeschnellt und in Schwankung versetzt wird, die, weil der Absprung von dem, was gleichsam die Saite anzog, plötzlich (nicht durch ein allmähliches Nachlassen) geschah, eine Gemütsbewegung und mit ihr harmonierende inwendige körperliche Bewegung verursachen muß, die unwillkürlich fortdauert und Ermüdung, dabei aber auch Aufheiterung (die Wirkungen einer zur Gesundheit gereichenden Motion) hervorbringt. Denn wenn man annimmt, daß mit allen unsern Gedanken zugleich irgendeine Bewegung in den Organen des Körpers harmonisch verbunden sei, so wird man so ziemlich begreifen, wie jener plötzlichen Versetzung des Gemüts bald in den einen bald in den andern Standpunkt, um seinen Gegenstand zu betrachten, eine wechselseitige Anspannung und Loslassung der elastischen Teile unserer Eingeweide, die sich dem Zwerchfell mitteilt, korrespondieren könne (gleich derjenigen, welche kitzliche Leute fühlen); wobei die Lunge die Luft mit schnell einander folgenden Absätzen ausstößt und so eine der Gesundheit zuträgliche Bewegung bewirkt." Diese mit ihrem Widerklang im Körper hier so fein dargestellte Bewegung nun ist ferner eine

Entfeßlung einzelner bestimmter Kräfte; vgl. namentl. § 173, wo das Komische als ein deutlich gewordenes Erhabenes gefaßt und in der Anmerkung das mikroskopische Sehen durch Sinne und Verstand gerechtfertigt ist. Als einen Genuß freier Entbindung, als ein „frei gelassenes Spiel" stellt auch J. Paul das Vergnügen vom Lächerlichen dar (a. a. O. § 30), nur daß er einseitig den Verstand als die entfesselte Kraft ansieht; er sagt, das Komische gleite ohne Friktionen der Vernunft und des Herzens vorüber und der Verstand bewege sich in einem weiten luftigen Reiche frei umher, ohne sich an etwas zu stoßen. Der Verstand ist aber im komischen Vorgange nur tätig, den Widerspruch aufzuspüren, und hat so freilich die besondere Genugtuung, die im Erhabenen ihm ganz verweigert ist, aber mit ihm ist wesentlich die Sinnlichkeit entbunden, auf welcher er ja an sich schon ruht. Es sind die Kräfte, welche im Begrenzten heimisch sind, die das Komische ausdrücklich in ihr Recht einsetzt. Allein es hat sich oben (§ 179, Anm. 1) auch gezeigt, daß Vernunft und Herz dabei keineswegs leer ausgehen. Das Begrenzte wird als begrenzt ganz ausdrücklich empfunden und erkannt, doch aber samt seinem Widerspruch, ja vermöge desselben als erfülltes Subjekt des Unbegrenzten, was die Vernunft erhebt und das Herz erwärmt. Diese sind nun freilich im Genusse wesentlich mitbeteiligt, aber die ganze Bewegung in demselben ist eine gegensätzliche, und diese Gegensätzlichkeit ist, weit entfernt, ohne Friktion zu sein, vielmehr zunächst die härteste Friktion zwischen den Kräften der Grenze und den Kräften des Unbegrenzten. Der Fluß des komischen Genusses schäumt über eine Wehr. Dieser Bruch scheint ihm seine ästhetische Einheit zu nehmen, allein der Schaum selbst ist die Einheit, oder der Funke, der durch die Reibung hervorgerufen wird. Alles Gegensätzliche hebt sich auf in dem reinen Genusse der Freiheit, welche das Subjekt des bewegten Spieles ist. Hierin ist kein Gegensatz mehr; das Ich, das sich durch ihn bewegt, fühlt sich als ganzes Wesen, als Vernunftwesen und als empirisches Einzelwesen zugleich, völlig freigelassen, und nun wird erst klar, warum der Eindruck in die Tiefen des körperlichen Daseins steigt und, indem er gerade die Teile ergreift, welche als Sitz der niedrigen Begierde gelten, sie von dem Gefühle der stoffartigen Schwere durch sein wohltätiges Schütteln befreit. Dies hat Weiße hervorgehoben (Ästh. Teil 1, S. 219—221).

§ 227

Das objektiv Komische bewirkt ein volles Lachen ohne Rückhalt, das andauert, wie die Breite des sinnlichen Vorgangs, der es erregt, es mit sich bringt. Der Witz ist es vorzüglich, der plötzlich und rasch vorübergehend wirkt. Ein volles Lachen ruft nur der zwecklose Witz hervor, das Lachen des treffenden Witzes nimmt sich vor seinem Ausbruche zurück und gibt der Physiognomie den Ausdruck eines außerästhetischen Rückhalts egoistischer Genugtuung. Der Humor gibt dem Lachen seine Harmlosigkeit zurück, mäßigt aber dessen sinnliche Gewalt zu dem tieferen Ausdruck des bewußtvollen Kampfes, aus dem die Befreiung sich erzeugt, und erweitert den Genuß zu der Dauer des eine Weltanschauung begleitenden Grundgefühls.

Es bedarf im Komischen nicht der umständlichen Auseinandersetzung des Eindrucks nach den verschiedenen Formen seines Grundes wie im Erhabenen; denn schon die Darstellung des ursprünglichen Vorgangs muß überall die Seite des Genusses oder des Nachhalls in der Empfindung so mitaufnehmen, daß es ein Leichtes ist, was in diesem noch nicht ausdrücklich zur Darstellung kam, sich abzuleiten. Was den Witz betrifft, so wird es schwerlich geleugnet werden, daß über den ganz zwecklosen am vollsten gelacht wird. Die ernsthaftesten Leute, die selten lachen, brechen aus bei der völligen Torheit des sogenannten schlechten Witzes. Von dem treffenden Witze allein gilt eigentlich die Erklärung, die ein Hobbes, Addison und andere von allem Komischen aufstellen: der Genuß liege in dem Gefühl subjektiver Überlegenheit über den verlachten Gegenstand. Übrigens ist hier nicht der Ort, das ästhetische Lachen mit dem nicht ästhetischen, worin nicht einmal der Genuß des Witzes, sondern nur irgendein stoffartiger Affekt zutage kommt, zu vergleichen. Dies, sowie eine Erwähnung der unreinen Formen komischer Tätigkeit, z. B. der Persiflage, gehört an die Stelle, wo zu zeigen ist, wie das Schöne, somit auch Komische, mit fremden und stoffartigen Beimischungen da auftritt, wo es erst unmittelbar, noch nicht zur Phantasie und Kunst geläutert, sich vorfindet. Den Eindruck des Humors nach den ver-

schiedenen Gestalten desselben in seine Unterschiede zu verfolgen, bleibt dem Leser überlassen. Er wird leicht finden, daß hier zunächst die Friktion am stärksten ist, weil Vernunft und Herz im Widerspruch mit Verstand und Sinnen aufs vollste beteiligt sind, daß aber auch das reine Freiheitsgefühl um so tiefer geht, entsprechend der Versöhnung im Tragischen, welche mit der Herbe der Negation zunimmt.

C. Rückkehr des Schönen in sich aus dem Widerstreit seiner Momente.

§ 228

Es war das Wesen des Schönen selbst, das sich in den Widerstreit seiner Momente fortbewegte, um sich als Einheit zu betätigen (§ 82). Diesem Bewegungsgesetze gemäß trat zuerst das Erhabene hervor, und zum Beweise, daß es nur eine Gärung im Schönen sei, drang es in allen seinen Formen auf eine Versöhnung hin; diese war aber ungenügend (§ 147), und das Wesen. des Schönen forderte daher in Kraft seiner Einheit das Komische Das Komische nun führte die Häßlichkeit, von der es ausging, getrieben von demselben inwohnenden Wesen des Schönen, zur Versöhnung, indem es die Idee, die es als objektive Macht negiert, in das unendlich Kleine und das mit ihm behaftete Subjekt selbst, das sich in der Erzeugung des komischen Widerspruchs die Gewißheit, aller Gehalt selbst zu sein, und daher das Bewußtsein seiner unendlichen Freiheit gibt, hinüberrettete.

Das Ergebnis des verfolgten Prozesses, das nun auszusprechen ist, kann keinen neuen Abschnitt bilden, sondern nur in einer untergeordneten Abteilung auftreten, denn es besteht, wie sich alsbald zeigen wird, nicht in einer eigenen selbständigen Gestalt, sondern treibt weiter in den zweiten Teil. Über diese Zweigliedrigkeit der drei Hauptteile, in welcher je das zusammenfassende Dritte nur eine Unterabteilung bildet, um sofort erst zu einem höheren Begriffe weiterzuführen, der

aber eine neue Sphäre eröffnet, vgl. die Schrift des Verfassers: Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik, Kritische Gänge, Bd. 2, S. 392, und Bd. 4, neue verm. Aufl., bei Meyer & Jessen 1921.

§ 229

Diese Versöhnung ist aber selbst wieder mangelhaft, Unrecht gegen Unrecht. Im Erhabenen war die reine Einheit des Schönen aufgehoben durch die Negation des Bildes, im Komischen ist sie es durch die Negation der Idee, welche im Schönen nicht unter der Bedingung eines Bruchs durch die Häßlichkeit, sondern bruchlos ihr Bild erfüllen soll. Daher kann auch das Komische nicht der Abschluß sein, worin diese Bewegung sich beruhigt. Die Subjektivität, die sich als allen Gehalt weiß, muß daher, um der Idee ihr Recht zurückzugeben, sie wieder als objektive Macht aus sich entlassen; sobald sie aber wieder als solche auftritt, wird sie erhaben und verfällt durch diese Negation abermals dem Komischen. Dieses kann sich also nicht weiter bewegen, sondern nur zurück in das, durch welches als seinen Gegensatz es ist, was es ist, um wieder bei sich anzukommen.

Wie im Komischen das Subjekt sich selbst als allen Gehalt weiß, zeigte sich zuletzt am vollsten im Humor, und zwar insbesondere in der höchsten, totalsten Gestalt desselben. Dieser geht wesentlich vom tragischen Bewußtsein aus, um auch von diesem sich durch den reinsten Scherz zu befreien. Diese ganze Form der Befreiung ist nun aber selbst ebenfalls mangelhaft. Ist das komische Subjekt des Gehaltes voll, so soll es ihm auch darin sein Recht geben, daß es ihn verwirklicht, es soll zeigen, daß es die Idee als objektive Macht nur darum auflöst, weil es selbst ihr Gefäß ist, das sie auch wieder entläßt und in die Wirklichkeit ausgießt. Wirklich kann ja auch die Sehnsucht des großen Humoristen nur die sein, daß sich das sittliche Leben in reiner Gestalt aus seinem Verfall herstelle; er bereitet ihm den Boden durch sein Nivellieren, er macht das Höckerige eben. Sobald aber diese neue Gestalt da sein wird, wird sie, wie sehr sie Werk und Leben der Freiheit sein mag, als Macht, als Autorität und daher ebensosehr als Zwang wie als eigene Tat gegen das endliche, einzelne Subjekt auftreten.

Das Erhabene ist also wieder da, und das Komische, der Humor besonders, beginnt sein Werk aufs neue. Dies scheint Berufung auf einen rein ethischen Prozeß; allein es ist ja so gemeint, daß der Humor das Erhabene als objektive Macht nicht aus stoffartigen Gründen ansicht, sondern weil in ihm die Schönheit, die anschauliche Lebendigkeit der subjektiven Kräfte beeinträchtigt ist, daß er es aber wiederherstellt, weil diese in ihrer Entfeßlung die Idee in ihrer reinen Erscheinung entstellten, und so fort. Wir befinden uns also durchaus im Schönen, aber noch in dem allgemeinen Gebiete, wo die Belege aus dem Leben oder aus der Kunst mit gleichem Rechte aufgenommeu werden können, daher berufen wir uns noch insbesondere auf einen Satz, der von einer bestimmten Kunstform ausgesprochen ist. Am Schlusse des Platonischen Symposion wird die Behauptung aufgestellt, der wahre Komödiendichter müsse auch der Tragödiendichter sein. Der Wink wird hingeworfen und nicht verfolgt. Unsere ganze Entwickelung aber zeigt, wie im Erhabenen nicht nur durch den besondern Teil der tragischen Bewegung, welcher ironisch zu nennen ist (§ 123. 124), sondern durch die Einseitigkeit der ganzen Negation notwendig die Forderung des Übergangs zum Komischen liegt, und ebenso in diesem nicht nur wegen des durchgängigen Ausgangs von einem Erhabenen, das negiert wird, und wegen des bestimmteren tragischen Bewußtseins im Humor ein Nachklang des Erhabenen, sondern ebenfalls wegen der Einseitigkeit der ganzen Negation die Forderung eines Rückgangs zum Erhabenen. Allein ebendeswegen, weil im Tragischen das Komische schon vorbereitet liegt und dieses auf das Tragische zurückweist und zurückführt, kann sich der wirkliche Dichter auch auf das Eine oder Andere beschränken. Es ist der einzige Shakespeare, der beides umfaßt hat, aber nicht mit gleicher Ausdehnung, denn im Komischen beschränkt er sich auf die Sphäre der Privatleidenschaft, wogegen Aristophanes das große politische Leben mit jenem totalen Humor umschließt, der freilich das Tragische nicht als besondere Gestalt ausbildet, sondern nur so, wie es in den Humor als Moment eingeschlossen ist. Jedenfalls könnte man aber leichter vom tragischen Dichter fordern, er solle auch Komödiendichter sein, als umgekehrt, denn er hat das Komische vor sich, der komische Dichter aber das Tragische, zwar mit dem Gesetze, daß es sich aus dem Komischen neu erzeuge, hinter sich, und es liegt näher, daß jener Übergang von Einem Subjekte vollzogen werde,

als dieser Rückgang. In der Lehre von der Kunst wird sich zeigen, daß die Komödie eine Reife des Geistes verlangt, welche von ihrer überschwebenden Heiterkeit schwer in die Härte der ersten Negation sich zurückwendet, wiewohl die ganze Kunst immer verlangt, daß auf Komödiendichter wieder Tragödiendichter folgen. In der neueren Zeit ist es mit der Komödie so schlecht bestellt als möglich, weil, als der weiche Humor blühte, der politische Sinn fehlte, seit dieser sich ausgebildet, die Freiheit fehlt. Goethe bildete zwar eine Form des Tragischen aus, allein sein Element war doch zu sehr die bruchlose Einheit des Schönen, um den Übergang in das Komische weiter als bis zu den naiven Formen desselben mit Glück zu verfolgen. Er wird daher im Komischen sogar unrein und verwerflich, wie in den „Mitschuldigen" und dem „Bürgergeneral." Im „Faust" liegen zwar große Elemente des höchsten Humors, ja der Held und Mephistopheles bilden eines jener unsterblichen Paare, in welchen das Grundwesen des Komischen in seinem es bedingenden Gegensatze zum Erhabenen typisch verewigt ist; aber das Paar ist nicht in fortlaufende Handlung gesetzt, denn wo diese recht anfangen sollte, ging dem Dichter die Kraft der Schöpfung aus. Schillers Erhabenheit fordert das Komische heraus, aber um der Abstraktheit ihrer Grundlage willen, welche dem Dichter verborgen ist, so, daß nicht er das Geforderte vollziehen konnte, denn es widerstand ihm völlig, sondern der Reiz zur Parodie in Andern entsteht.

Könnte aber nicht die Frage aufgeworfen werden, ob der Rückgang des Komischen nicht vielmehr in das einfach Schöne gehe, als ins Erhabene? Es wäre diese Ansicht immer noch grundverschieden von dem Verfahren Weißes und Ruges, welche vom Komischen in das Ideal den Übergang nehmen. Davon nachher; wir lassen den Gegensatz von Ideal und Schönheit, die nicht Ideal ist, noch ganz zur Seite liegen. Die Antwort auf jene Frage aber ist, daß unmittelbar das Komische nicht in die Ruhe der einfachen Schönheit zurückkann. Was es zu seiner Ergänzung fordert, ist sein Gegensatz, das Erhabene; nur mit diesem erlöscht es wieder im Schönen. Man könnte etwa sagen: der Humor erkennt im Kleinen, im beschränkten Dasein die Gegenwart der Idee, also sieht er den Widerstreit zwischen Idee und Bild gelöst und steht wieder im Schönen. Diesen Übergang nehmen Weiße und Ruge, indem sie auf diesem Punkte das Naive als eine

seelenvolle, liebenswürdige Natur einführen. Allein das komisch Naive führt nicht zu der reinen Naivität des Schönen, sondern es verletzt einen Zusammenhang, in welchem eine Forderung künstlicher Rücksicht und Anständigkeit auftrat. Gegen diese behält dann zwar die unschuldige Natur recht, aber dies Recht hat seinen Sinn ganz nur in jenem Gegensatze, und die Bewegung hebt durch den schnellen Riß auch hier mit einer momentanen Häßlichkeit an. Das schöne Naive kennt diesen Gegensatz gar nicht; in der Welt der einfachen Schönheit weiß man von keinen Konvenienzrücksichten der Unnatur, und es gibt daher hier nichts über die Naivität zu lachen, richtiger, es gibt keine Naivität. So ist aber die ganze Durchdringung mit der Idee, welche im Komischen dem Bilde zuteil wird, durch Gegensatz und Häßlichkeit bedingt, die Schranke und Zufälligkeit überall in einem Grade freigelassen, der zwischen dem Komischen und Schönen eine feste Scheidewand zieht, welche nur in dem Augenblicke fällt, wo das Komische samt dem Erhabenen, das es unmittelbar allein zu seiner Ergänzung fordert, wieder erlischt. In der wirklichen Kunst wird daher die bruchlose Schönheit niemand schwerer werden als dem Komiker, sowie die Komik niemand schwerer als dem Künstler des einfach Schönen. Was das Letztere betrifft, so erinnere man sich nur, wie diejenige Kunst, welche am strengsten im Elemente der einfachen Schönheit steht, die Plastik, auch das Komische am meisten meidet. Natürlich, denn zwischen dem einfach Schönen und dem Komischen steht trennend als breites Gebiet das Erhabene. Erhabenes aber zu bilden wird dem Komiker ungleich näher legen, denn hier ist Negation, Übermaß und Unruhe, wie in seinem heimischen Elemente.

§ 230

Da nun das Erhabene und Komische zwei Einseitigkeiten sind, welche sich fordern und bedingen und deren keine sich anderswohin bewegen kann als in die andere, so entsteht die Forderung, daß beide vereinigt sich weiter bewegen. Diese Bewegung kann aber keine andere sein als zurück in das einfach Schöne, oder richtiger: die Bewegung hat nun ihr Ende erreicht, und es tritt der Satz in seine Geltung, daß eine doppelte Verneinung bejaht.

Jedes der beiden Momente im Schönen ist durch Negation des andern zu seinem Rechte gekommen, und indem jedes sein Recht eben durch diese Negation des andern zum Unrecht kehrte, wodurch es wieder in seinen Gegensatz hinübergetrieben wurde, so erlischt der Streit in der ursprünglichen Einheit, die nun in der Tat als das Bewegende sich ergibt, welches, in jedem der Entgegengesetzten tätig, es zu dem andern hinübernötigte.

Diese Bewegung des Begriffs ist so klar, daß sie eher als eine einleuchtende Bewährung des von **Hegel** entdeckten und im ganzen bisherigen Verlaufe unseres Systems durchgeführten dialektischen Gesetzes hingestellt werden, als eine Begründung des letztern zu ihrer Rechtfertigung erfordern kann. Jede der widerstreitenden Formen führt auf die andere, weil sie nicht das ganze Schöne ist; dieses ist also die Seele und das Resultat der Bewegung. Das Bild ist negiert im Erhabenen, die Idee im Komischen, die Idee behauptet ihr Vorrecht im Erhabenen, das Bild im Komischen; die Momente haben den möglichen Stellenwechsel erschöpft und mit doppelten Zinsen jedes seinen verkürzten Besitz zurückerhalten; die arme Seele hat also Ruhe, und zurücktretend in ihre Linie formieren die Momente wieder das ganze Schöne. Der Satz: duplex negatio affirmat galt sonst für einen bloß formal logischen; hier zeigt sich seine objektive Wahrheit. Die Negation war zwar jedesmal nur Negation des einen Moments im Schönen, da aber dieses nur in der reinen Einheit beider besteht, so war jedesmal das ganze Schöne negiert, d. h. nicht vernichtet, aber wesentlich verletzt und dadurch sogleich in die Bewegung versetzt, die Verletzung wiederherzustellen. Wäre im Erhabenen und Komischen nicht diese Bewegung, so wäre jedesmal das Schöne vernichtet, aber die eindringende Negation ist bereits auch die Notwendigkeit ihrer eigenen Aufhebung.

§ 231

1 Diese ursprüngliche Einheit ist aber jetzt eine andere geworden, sie hat die in ihr eingeschlossenen Gegensätze entfaltet und kehrt als ihr eigenes Ergebnis in sich als vermittelte oder erfüllte Einheit zurück. Als solche ist sie jedoch nicht eine neue, besondere

Gestalt im Schönen; die ursprüngliche Einheit oder das einfach Schöne wird zwar durch sie zu einer solchen herabgesetzt (§ 73, 1 § 117, 3), sie selbst aber ist nichts Anderes als der Geist des Ganzen, der eben in diesen Gegensätzen da ist, sie durchläuft und aus
ihnen in sich zurückkehrt. Diese lebendige Einheit ist als Einheit 2
des Objektiven und Subjektiven zu begreifen, denn das Erhabene, obwohl selbst Subjekt, ist Ausschließung des Subjekts in seiner Zufälligkeit, das Komische aber ist Ausschließung der Idee als
objektiver Macht durch dieses. Soll sich nun das Schöne weiter 3
bewegen, so kann es dies nur als Ganzes und zwar nach dem Gesetze, daß der durch die Entfaltung aller seiner Momente erfüllte Begriff über sich selbst, d. h. über die Abstraktion seiner Allgemeinheit, sich hinausbewegt in die Form seines unmittelbaren Daseins.

1) Das Endergebnis ist der Geist des Ganzen und keine besondere Gestalt. Eine schöne Erscheinung, ein Kunstwerk, kann kampflos Schönes, Erhabenes, Komisches hervortreten lassen, aber die Schönheit, die jetzt als Ergebnis vor uns steht, ist nur das Unsichtbare, was diese Formen zu einem Ganzen bindet. Als einzelnes Ganzes aber gehört eine bestimmte ästhetische Erscheinung oder ein Kunstwerk selbst nur einer dieser Formen an; die Reihe der Werke eines Künstlers, eines Volks, einer Zeit faßt sich wieder zu besonderen Ganzen zusammen, die selbst noch, wiewohl hier ganz andere, neue, reale Momente als Ursachen neuer Bestimmungen im Schönen einwirken, nicht das ganze Schöne darstellen, sondern nach dem einen oder andern seiner Gegensätze gravitieren, und das wahre, allgemeine Ganze, das Schöne als erfüllte Einheit ist nur der Geist der ganzen Kunstwelt und ihrer ganzen Geschichte. Zu wiederholen ist aber hier, daß die Schönheit, wie sich ihr Wesen vor der Entfaltung der Gegensätze zeigte, nun zu einer besondern Form herabgesetzt ist. Zwar wurde der Grazie des einfach Schönen auch ihre Hoheit zuerkannt (§ 73), aber diese ist noch etwas Anderes als das Erhabene, sie hat sich noch nicht im Kampfe bewährt, wie die Hoheit des Erhabenen. Die Venus von Melos ist eine weltbezwingende Macht voll Hoheit; sie gehört noch dem einfach

Schönen an, wiewohl die mediceische wie ein liebliches Mädchen ohne Göttergröße neben ihr steht; denn ihr Sieg über das Widerstrebende ist leicht und ein Kampf ohne Kampf. Dagegen der Zeus des Phidias war zwar aufgefaßt als der milde Geber der Wohlfahrt und neigte sich hernieder mit olympischer Seligkeit, aber es war der Zeus, der die Titanen bekämpft hat und auf das Winken von dessen Augenbraunen die Himmel donnern; er war erhaben. Nicht also das Liebliche ohne Hoheit ist jenes zur besondern Gestalt herabgesetzte einfach Schöne; sieht man die mediceische Venus nicht neben der von Melos, so hat auch sie ihre Hoheit; wo die Unendlichkeit des Ausdrucks verschwindet, da beginnen die bloßen Nachbarbegriffe des Schönen, das Zierliche u. dergl.; das einfach Schöne ist vielmehr nun das Liebliche, das nur seine Hoheit noch nicht zum herben Kampfe erschlossen hat. Wo aber dieser ist, da ist nicht mehr das einfach Schöne; wo die Komik ihn löst, ist nicht mehr das Erhabene und nicht mehr dieses; wo dagegen diese kämpfenden Formen selbst beruhigt sind, da folgt kein neues Schauspiel, sondern übersieht der Zuschauer, erfüllt von dem Atem, der alle diese Formen durchdringt, das Ganze, und dieses ist die erfüllte, vermittelte Schönheit.

2) Der Gegensatz des Objektiven und Subjektiven ist in den Formen des Erhabenen und Komischen hervorgetreten und hat sich zuletzt im Humor zusammengefaßt, welcher sowohl darum, weil er zugleich eine komische Persönlichkeit ist und zugleich in dieser sich als komisch weiß, als auch weil er dieses Bewußtsein des Subjekts über die ganze Welt erweitert, objektiv und subjektiv in Einem ist. Es wäre leicht, die besondern Stufen des Humors und ebenso die untergeordneten Unterschiede in ihnen auf denselben Gegensatz zurückzuführen, wenn nicht für die erfülltere Form auch der konkretere Name vorzuziehen wäre. Warum aber dennoch das Komische im Ganzen als subjektiv, wie das Erhabene im Ganzen als objektiv, sich bestimmt, bedarf keiner Nachweisung mehr, sondern nur des Zusatzes, daß das Erhabene weiter auch darum objektiv ist, weil es Objekt für das Komische wird. Derselbe Gegensatz wird nun aber als Prinzip der Einteilung des ganzen Systems auftreten, denn das Schöne als Einheit des Objektiven und Subjektiven wird ihn alsbald in neuem Sinne aus sich hervorgehen lassen und durch die ganze Bewegung, wodurch es sich als Dasein verwirklicht, als Einteilungsgrund hindurchführen.

3) Weiße und Ruge gehen, wie schon berührt, von den widerstreitenden Formen des Erhabenen und Komischen zum Ideale über. Weiße betrachtet das Komische als eine Durcharbeitung und Schmelzung des der Schöpfertätigkeit starr gegenüberstehenden endlichen Stoffes (vgl. z. B. Ästh., Teil 1, S. 243). Der Geist gibt sich seine Freiheit vom Stoffartigen, um sich dann im Objekte als nicht mehr widerstrebender Form, die er rein zum Ideale durchdringt, niederzulegen. Den Übergang bildet, wie gesagt, das Naive als die objektive Erscheinung, welche von dem Humor als selbst erfüllt mit dem Geiste, den er sonst den Dingen nur leiht, als seelenvolles Endliches erkannt wird. Im Gefühle aber, daß dieser Übergang nicht ausreicht, bringt Weiße die weltgeschichtliche Tätigkeit der Bildung herbei (a. a. O. § 33), welche hieher gar nicht gehört. Die Bildung ist überall vorausgesetzt, um das Schöne als Ideal zu realisieren, und das Ideal selbst ist sowohl schönes, als auch erhabenes und komisches Ideal; alle diese Formen des Ideals sind in unmittelbarer Weise auch außer oder vor dem Ideale da, dann verwirklicht sich dieses durch die Bildung der Phantasie; das komische Ideal aber ist, wenn einmal das Schöne überhaupt als Ideal wirklich wird, das Letzte und Reifste in diesem, es fordert die höchste Bildung. Ruge nun betrachtet das Erhabene (vgl. § 82, Anm.) als die erste Form des sich erst erzeugenden Schönen; das Komische ist also die zweite. Den Übergang nimmt dann auch er durch das Naive (a. a. O. 207) und weiter durch eine Form, die er humoristische Ironie nennt (S. 210). Aber als hätte er vergessen, daß er nun beweisen soll, was er zuerst angelegt, daß nämlich aus diesen Formen das Ideal sich erzeuge, geht er, statt in das Ideal überhaupt, auf einmal in eine besondere Form desselben, in das Komische über (S. 218). Dies ist neue Konfusion; die Konfusion in dieser ganzen Anlage ist aber, wie schon in dem soeben gegen Weiße Bemerkten ausgesprochen ist, die, daß ja offenbar sowohl das einfach Schöne als das Erhabene und Komische in der Wirklichkeit zuerst als ein scheinbar nur vorgefundenes, von selbst daseiendes Schauspiel, dann aber als Phantasie, d. h. als erst noch innerliches Ideal, dann als Kunstideal auftritt. Meint Weiße, es werde dann, da das Erhabene und Komische als Mittel schon ausgegeben sind, um zum Ideal zu gelangen, in diesem keine erhabene und komische Form mehr geben? Und meint Ruge ebendies, aber zugleich auch ebensosehr, es werde dann nur ein

komisches Ideal geben? Oder meint er, das Komische vor dem Ideal nehme seinen eigenen Weg, um Ideal zu werden, und das einfach Schöne und Erhabene solle zusehen, wie sie auch ihren eigenen Weg dahin finden? Wir werden einen andern Gang gehen: das ganze Schöne soll sich nun zu einem wirklichen Dasein erschließen, aber nicht sogleich zum Ideale. Der Übergang soll sich uns aus dem Satze bilden, daß der ganz erfüllte Begriff zur Unmittelbarkeit des Seins sich erschließt. Wenn ich ein Allgemeines in allen seinen Momenten begriffen habe, bin ich bei seinem Dasein angekommen, es kann nicht nur sein, es muß sein, es ist. Von diesem Satze, zu dessen Begründung die Ästhetik nur auf das in der Philosophie überhaupt schon Ermittelte sich zu berufen hat, wird der zweite Teil ausgehen.

Inhalt